

فن عربي هو... الوجود الواحد

على امتداد الوطن العربي الكبير، وفي كل بقاعه، وخارج حدوده، وفي كل مكان من العالم، بدأنا نلمس وجود فن تشكيلي عربي، يأخذ دوراً وأهمية، ويزداد سمعة وتأثيراً، يتلقاه الناس في كل أصقاع الأرض ويجدون فيه ما هو جدير بالاهتمام، وما يستحق التقدير، دليل نهضة للعرب، وبداية مخاض عربي جديد. وارتبط النتاج الفني المعاصر بقضايا الأمة المصيرية، وعكس بصديق مشاكلها، والتزامه بقضايا هذا الشعب، يصور الآمال والآلام، ويقدم الحقائق بجرأة وإخلاص، في مرحلة يزداد فيها التآمر، وتبرز التحديات سافرة مهددة للوجود.

كان في ازدياد التآمر... حافظاً للفنان ليحيب... ببرد فعل من لون
وخط ومشاعر إنسانية ولغة حيّة متجددة، تسعى لاثبات
الوجود، وتتحدى اقتلاع الإنسان من جذوره، ومن أرضه، تكشف
عن وجود حضاري مستقر عبر كل الظروف والخطار، وتواصل
إنساني بين الماضي والحاضر، هو حقيقة هذا الشعب... يكشفها
الفنان لنا، ويقدّمها عبر نتاجه.

وتنبعث أصالة جديدة... عبر الإبداع الجديد الذي يولد اليوم،
ليبلور علاقة جدلية بين الموروث والوافد والوجود، وحضوراً للشعب
لا يفيب عن العطاء، يعكس نفسه عبر شخص لها وجودها المتجدد كل
زمان ومكان، وفي كل مرحلة وعصر.

ويزداد الفنان العرني، عبر ذلك، صلة بالفنان الآخر، رغم تباعدهما
الجسدي، وافتراقهما المادي بالحدود، وترحل صور اللوحات عبر الآفاق
وتتلاقى في قضية واحدة، معبرة عن مصير مشترك، وإرث ثقافي
يُبعث ليولد... وحدة لانفصام لها... وفناً هو الوجود العرني الواحد
مكتفياً، معبراً عن قضية، هي هذا الوجود المهّد... الذي تبرزه
الأعمال وتتحدث عنه... كي تنضيه وتتجاوز، وهكذا يولد الفن
العرني عبر مسيرة الألام، ليحسم ما انقطع، ويبرز وجهاً مشرقاً من
وجوه الأبداع العرني للعالم، يخاطبه باللغة التي يفهم، ويقنع
باستحالة... أن يخضع هذا الشعب طاماً هو يملك، ما يملك
الآن من وجود له هذا الاستقرار.

« الحياة التشكيلية »

المدارس الفنية

«دراسة تحليلية»

بمصر: طارق الشريف

اعتاد نقاد الفن والمؤرخون الذين يعانون قضايا الفنون على استخدام كلمة (مدرسة) للدلالة على أعمال مجموعة متقاربة من الفنانين ، واستخدموا العديد من الكلمات التي أصبحت تكشف عن وجود عدد كبير من المدارس في تاريخ الفن ، وأصبحت هذه المدارس شائعة جدا ومألوفة ، ولهذا تصور كثيرون بأن هذه التقسيمات والتسميات التي أطلقت على تجمعات الفنانين ، تحمل الدلالات الكافية التي تحدد هوية كل فنان ينتمي الى هذا التجمع ، وكافية لاعطاء القارئ التصور الواضح عن هذا الفنان ، وتقدم المعاني الدقيقة والمعبرة .

ولكن من الواضح ان هذه التقسيمات لاتملك - في كثير من الاحيان - الدقة الضرورية العلمية ، وذلك لانها عبارة عن اصطلاحات نقدية اطلقت على المدارس، في مرحلة معينة من تاريخ الفن ، كدلالة على تجمع فني، لتساعد على توضيح الفروق بين الفنانين ، واتجاهاتهم لتنها لاتقدم لنا كل ماهو مطلوب من النقاد ، ولا نرى فيها مايكشف عن وضوح في التصنيف ، لانها أصبحت مع الزمن تدل على « شكل فني » منتزع من الظروف المختلفة التي ادت الى ظهور المدارس وتطورها ، ولهذا فهي لاتخضع للدقة العلمية التامة ، تبعا لتباين النقاد الفنيين في تصنيف المدارس والاتجاهات ووضع الفنانين ضمنها ، وتحديد هوية الفنان وانتمائه لمدرسة ما .

وقد ادى تطور النقد الفني الشكلي الذي يلح على اهمية الشكل في تحديد الانتماء لمدرسة او تيار الى عملية اعتبارية تضع كل الفنانين المتقاربين شكلا ضمن تيار واحد ، وبالتالي الى عدم فهم ان التيارات والمدارس الفنية ليست مجرد اشكال ، بل هي عبارة عن تجمعات فنية متباينة الاهداف والتي قد تكون شكلية او فنية محضة ، وقد تكون خلافا على المضمون الاجتماعي والسياسي ، وقد تكون خلافا على الموضوعات الى غير ذلك .

ولهذا فان فهم المدارس الفنية لايمكن عزله شكليا عن الظروف المختلفة الاجتماعية والفكرية ، ولا عن تطور الفن السابق له ، وعن الشروط الموضوعية التي اوجدت المدرسة ، والتي اسهمت في تطورها ضمن صيغة محددة .

لذا نستطيع القول بأن لكل مدرسة ظروفها المكونة واهدافها الخاصة ، ولكل فنان ضمن المدرسة شخصيته ، ولهذا يمكن ان ينتمي الفنان الى اكثر من مدرسة ، وينتقل من تيار لآخر ، وقد يملك الفنانون الكبار القدرة على جمع اكثر من اتجاه ، والانتماء لاكثر من تجربة ، نتيجة لعدم قدرة المدارس على فرض اطار محدد على فنان متميز .

وهذا يعني ان التصدي لمعاني كلمة (مدرسة) وتحليل مفهومها والبحث عن الاهداف المختلفة لها ، التي مرت بها عملية توزيع الفنانين لمدارس ، يساعدنا على تصور اهمية وجود (مدارس) وعلى السلبات التي تحيط بوجودها ، وتجعلها عاجزة عن تقديم بعض الحقائق التي تنير طريق الناقد .

وهنا لابد لنا من ان نبدأ بتساؤل :

— ماذا تعني كلمة (مدرسة) ، وكيف نشأت ، وتطورت عبر تاريخ الفن ، وكيف يتصور نقاد الفن اليوم هذا الشكل من التصنيف للوحات الفنية الى مدارس؟!

— ان كلمة مدرسة تعني وجود مجموعة متقاربة من الفنانين ، قد اتفقوا على بعض القضايا الجوهرية ، وعبروا عنها ، واختلفوا عن غيرهم نتيجة لذلك ، لكنهم لا يمثلون شكلا واحدا فنيا متماثلا تماما ، لانهم قد يختلفون حول بعض القضايا العرضية ، وان تقاربهم هذا في الامور الهامة يجعلهم ينتمون الى اسرة واحدة ، نطلق عليها اسم مدرسة .

لهذا السبب ، يبدو لنا ان اهم قضية هي تحديد هذه الامور الهامة ، التي تبدو لنا متغيرة تغير النقاد واتجاهاتهم الفكرية ، او الفنية او الاجتماعية ، اذ قد يعتبر احد النقاد ان الشكل الفني هو الشيء الهام لهذا يصنف الفنانين حسب ((لغتهم التشكيلية)) واساليبهم وهكذا قد يجمع بين فنانين مختلفين في موضوعاتهم ، وقد يذهب بعض النقاد الى ان الشيء الهام هو ((الموضوع)) وعندها يختلف الفنانون شكلا ضمن المدرسة ويتفقون في المواضيع ، وقد نرى بعض النقاد يولون المضمون الاهمية الاولى ، لهذا نرى التباين في المضمون مهما اختلف الشكل الفني ، وقد يكون في (الموضوع) ولهذا لانحس بوجود منطلق موحد لعملية التصنيف هذه ، وذلك كله يرجع الى الاختلاف القائم في عملية تحديد معنى الشيء الجوهرية في العمل الفني . ويمكن ان يتوضح لنا هذا اذا رجعنا الى (تاريخ الفن) لندرس كيفية تطور كلمة (مدرسة) ، منذ نشوئها لأول مرة وحتى اليوم .

لاشك في ان نشوء كلمة مدرسة فنية قد ارتبط بالصيغة التقليدية من التعليم الفني الذي نشأ في عصر النهضة ، فقد اصبح بعض الفنانين الهامين ينشئون



كاهنة دلفي ... ميكلانجيلو ... كلاسيكية متينة

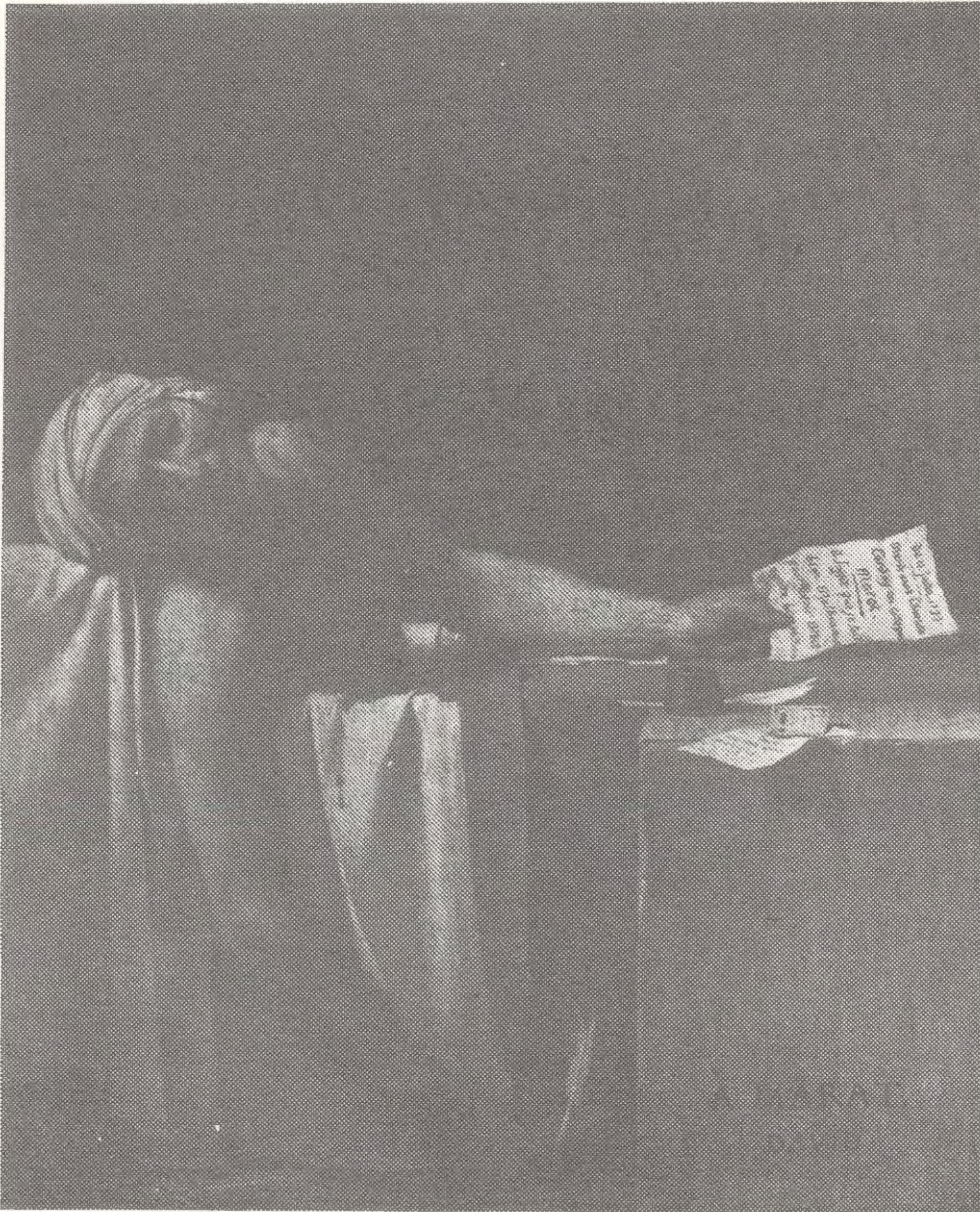


العدراء لرفائيل ... كلاسيكية دقيقة



عصر احياء الكلاسيكية

بوسان ...



الكلاسيكية الجديدة

دافيد ..

في محترفاتهم (مدرسة) فنية يتمرن طالب الفن فيها ويتعلم اسلوب استاذة ، ويعمل في بعض اللوحات معه ، حتى يستقل عنه فيما بعد مكونا (مدرسة) اخرى وهكذا ارتبطت كلمة مدرسة بوجود معلم وتلامذة ينهجون نهج المعلم - الفنان ، ويتلقون اصول الفن وتقنياته عنه ، ولهذا ظهرت الاتجاهات التي ترجع معنى المدرسة الفنية الى اسلوب ما ينتقل من الفنان الى المريدين ، وهكذا عبرت الاتجاهات النقدية عن تعريفها للمدرسة على انها :

« شكل فني من التعبير يجمع عددا من الفنانين في الاسلوب والمنهج ، نتيجة تأثرهم بفنان معين ، او بشكل معين من التعبير ، ابتكره فنان وحاول تلامذته تقليده ، او تقديم ماهو قريب منه » .

ولهذا سمي كثيرون ممن يتبعون تيارا مسبقا بانهم (مدرسيون) ، ولهذا فالمدرسية منهج او نمط محدد من الصياغة يتبعه الفنانون .

وحين اراد النقاد تعريف [الكلاسيكية] ، وهي اول مدرسة ظهرت في عصر النهضة ، قالوا بأنها صياغة متينة للوحة ، واعتماد على قوة التعبير بالخط بشكل رئيسي ، وشكل من الحيادية في التعبير ، يجعل اللوحة عملا موضوعيا ، وقدرة على خلق التكوينات الهرمية الراسخة التي توحي بالمتانة .

ومن الواضح ان هذا التعريف للكلاسيكية شكلي تماما ، يلج على اللغة الفنية ، وعلى الاسلوب الفني الذي عالج الفنان لوحته به .

ويمكن ان ننظر الى اي مدرسة فنية من هذه الزاوية فنقول :

« ان الرومانتيكية هي الحركة ضد السكون ، ورفض التكوينات الساكنة من اجل التكوينات الحركية ، واعطاء اللون اهمية لاتقل عن الحظ ، وهروب التعبير اللوني من حدود الخط المحدد للاشكال واستقلاله ، وتمرده الى متانة الخط وقوته ، بل اصبح عدم التحديد في الخط اكثر اهمية من التحديد » .

ولم يتحرر الفنان من الصياغات التقليدية مع الرومانتيكية ، بل يتحرر ايضا من الاطار الجامد الذي يجعل تعريف المدرسة ، عبارة عن لقاء بين فنانين على صياغة واحدة متماثلة تماما ، ولهذا نرى المدرسة الفنية اصبحت تضم الفنانين المتباينين في صياغاتهم الفنية ، الذين يلتقون على هدف فكري يجمعهم ، ويتباينون في تفاصيل اللوحات والاعمال .

ومن هنا برزت الاتجاهات النقدية التي تقول بأن اهم ما يميز المدارس الفنية هي انها عملية ثورية ، وتمرد من اتجاه فني على اخر .

والبحث عن بديل للمدرسة القائمة ، والمسيطرة ، والتي تبنت شكلا من الفن وموضوعات ومضامين لم

تعد مقبولة ، في عصر جديد له مسلماته ، وهكذا يرتبط التجديد بوجود مدارس ، وتأخذ هذه المدارس أهميتها من ظروف الواقع الجديدة التي تتنبى شكلا جديدا ثوريا من التعبير يرفض السائد ويبدله ، وهكذا تبدو المدرسة الفنية حصيلة من الافكار الثورية تجسدت في افكار ومضامين واشكال ، رافضة للموجود وداعية للتغيير .

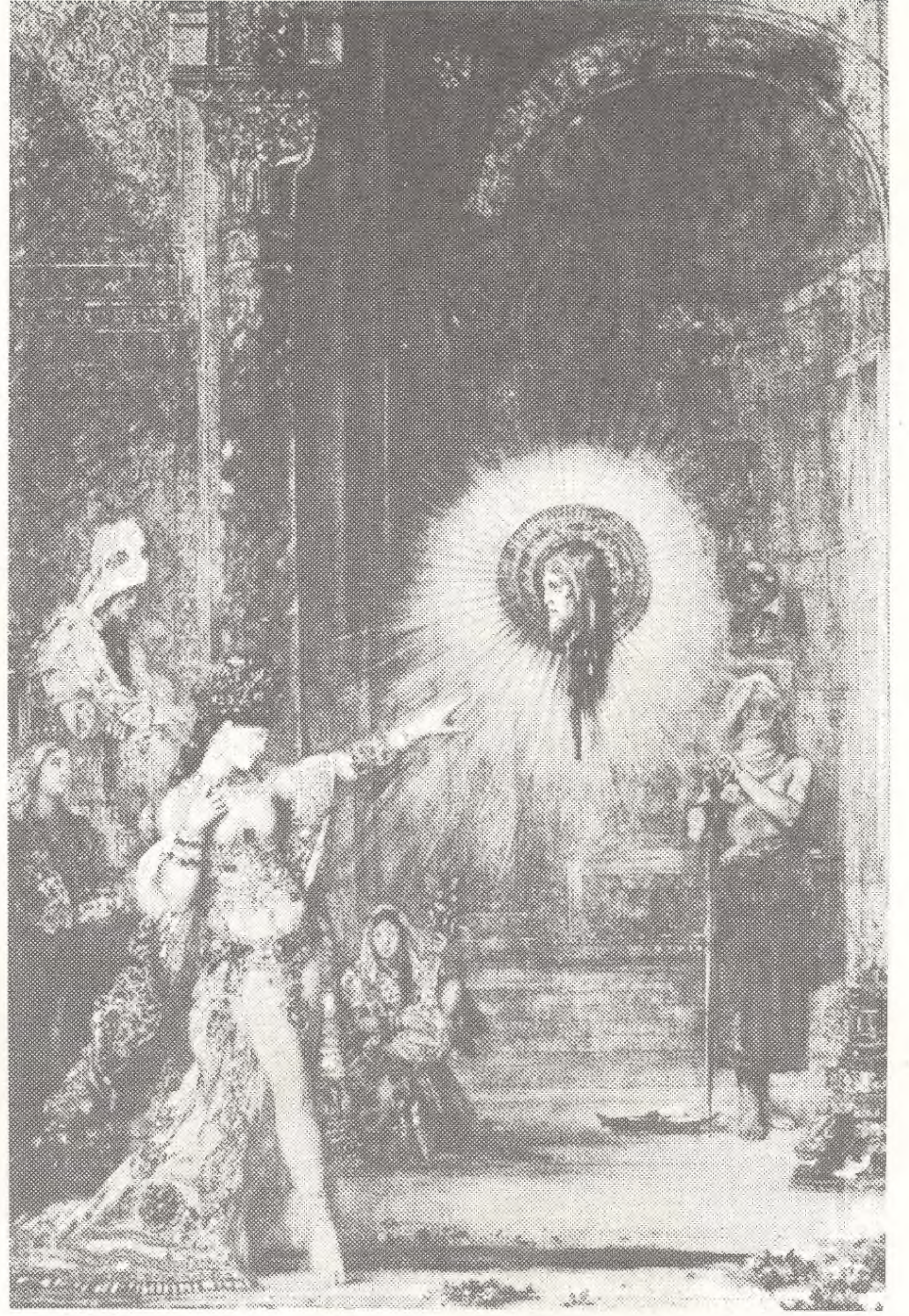
لهذا قال (بودلير) عن الرومانتيكية بأنها « الفن الجديد » ، وتحدث عن (دولاكروا) على انه الممثل لهذا التيار ، وان اللون عنده يفكر بذاته مستقلا عن الاشياء التي يكسوها .

كذلك قال (هربرت ريد) :

« ان الالوان عند دولاكروا تتبع الحدس الشخصي فقط ويقويها الخيال » .

لكن من الواضح ان انتقال الفن من الكلاسيكية الى الرومانتيكية ، لم يكن مجرد تبدل ثوري في الشكل الفني وحده ، كما يحلو لبعض النقاد ان يفسروا لنا تاريخ الفن على انه تطور لتاريخ الاشكال ، بل هي عملية ثورية كاملة لها جذورها في الواقع الاوربي ، بل كان عبارة عن تغيير كبير شامل له جوانبه السياسية والفكرية والفنية والاجتماعية .

وحتى نوضح هذه الفروق بدقة لابد لنا من ان نتحدث عن عدة امور هامة : ..



الرمزية

هنري ماتيس ...



دومنيك ... الواقعية



سيكروس ... الواقعية المكسيكية



جاءك لوفان ... الواقعية التعبيرية



بيرميك .. الواقعية الاشتراكية

١ - ان الكلاسيكية التي يتحدث عنها النقد الفني دوما هي الكلاسيكية الاوربية ، التي اتت من كلمة Class الانكليزية التي تعني طبقة او التي تعني الطبقة او التي تعني الطبقة المتميزة ، فحين يقولون بالانكليزية he has a class فهم يعنون انه ينتمي الى طبقة متميزة ، وهي تشير لهذا السبب الى عليا القوم ولهذا ارتبطت ، بمن جمع ثروة او ورث نبلا ، واصبحت تعني الفنان الاوربي المتميز الذي يملك الثروة الفنية ، ويعالج المواضيع النبيلة الاسطورية او الدينية ، الملكية او الارستقراطية ، فهي تدل كما يقولون على الفن الممتاز الذي ابدع من قبل الفنانين القدامى واصبح مرجعا ومثلا اعلى يحتذى .

وبالتالي ، يعرف النقاد الكلاسيكية على انها الفن الذي ولد في اليونان ، وورثها الرومان ، واحياها عصر النهضة الاوربي ، ثم بعثت في اوربا في القرن الثامن عشر ، في عصور احياء الفنون بالعودة الى التراث اليوناني العريق .

ثانيا : ان الفن الرومانتيكي هو الفن الذي تمرد على الكلاسيكية نتيجة لولادة انسان جديد في اوربا بعد الثورة الفرنسية وحروب نابليون ، هذا الانسان الجديد اعطى التعبير الفردي اهمية كبيرة ، نتيجة للتغيرات الاجتماعية التي تمت في القرن الثامن عشر ، ولا يمكن فصلها عن الثورة الفرنسية ، والتبدلات العميقة في المجتمع الاوربي التي تلتها ، وهي لهذا اعطت الفرد الاولوية ، لانه أصبح منحررا من كل القيود ، ويرى ان حريته وتمرده هي بالاعتماد على نفسه .

وهذا ما عبر عنه أحد النقاد حين قال : « لقد فقد الفرد كل عون خارجي ، وأصبح معتمدا على ذاته ويبحث عن المعونة من ذاته » .

وهذه كلها محصلة لتغيرات فكرية وفلسفية تلح على الانسان ، وعلى التجربة، ولهذا زرع القرن التاسع عشر شكا في جميع القيم المتوارثة وبرز العقل الانتقادي ، وحمل الشك تهديما لكل القيم المتوارثة ، بل أصبح الجمال ذاتيا عند المفكرين ، ولم يعد يملك الموضوعية التي كانت سائدة ، واذا أضفنا الى ذلك ، النتائج التي توصلت اليها الثورة الفرنسية من هزيمة للطبقات الشعبية ، ونمو البرجوازية ، وما توصل اليه نابليون من مهادنة مع الرجعية ، كل ذلك جعل الانسان يشك في كل شيء ، ويعتمد على نفسه وحدها، وهكذا بدأ الفنان يلجأ الى مكان يهرب اليه من واقع لا يحتمل ، لهذا قضى أيامه متنقلا ومستشرقا يبحث عن حلول أخرى خارج أوربة لتساعده على ايجاد عالم أكثر اشراقا ، أو فر الى أعماق ذاته يبحث فيها عن العون الذي يساعده على مواجهة أزمة المجتمع الذي يعيشه .



أوتوديكس... الواقعية الألمانية

والانكليزي ، وهكذا أصبحت الرومانتيكية تيارا يجمع عدة مدارس ، وفي كل مدرسة عدة فنانيين .

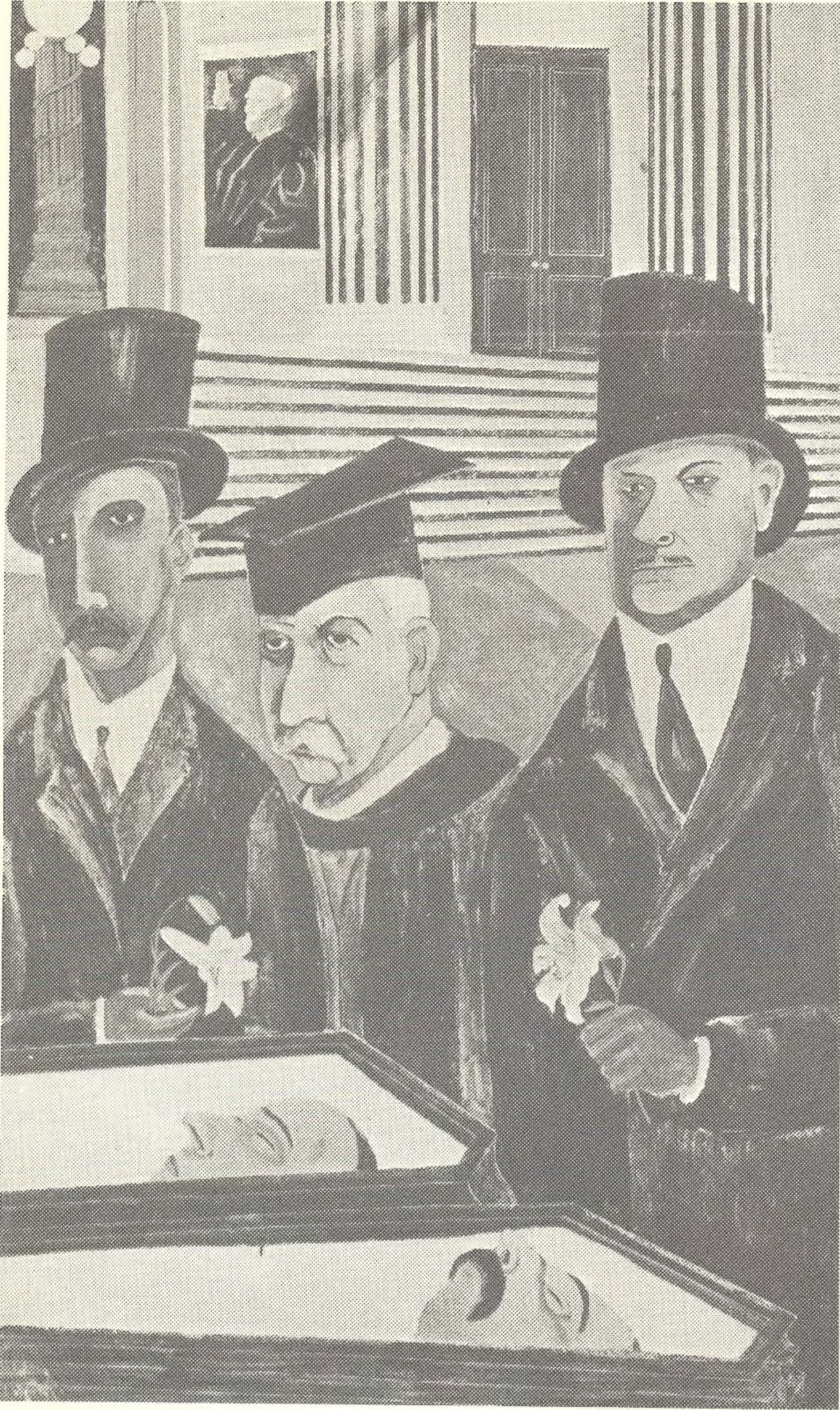
ومن هذه الاختلافات نشأت بعض النظريات التي تضع الفنان ضمن (الرومانتيكية) ، أو لا تضعه كما هي حال كتب كثيرة عن النقد لا تعترفا بأن (دولاكروا) نفسه هو أحد الرومانتيكيين ، وذلك لأنه كان صديقا لهم ، وكان يلتقي مع كثير منهم ، لكنه لم يعبر عن الاهداف الرومانتيكية كما عبر عنها غيره ، ولا يمثلها التمثيل الدقيق ، وذلك لانهم ربطوا الرومانتيكية بشكل فني دقيق ، وهذا الربط بالشكل وحده يجعل النقد عاجزا عن فهم حقيقة هي ان التقاء الفنانين الرومانتيكيين لم يكن من أجل شكل فني موحد يقدمونه بقدر ما كان تمردا على الشكل الموجود لافساح المجال أمام أشكال جديدة ، تمكنهم من التعبير عن العوالم الداخلية ، أو العوالم البعيدة الشرقية ، لهذا أعطوا اللون الأهمية بدل الخط .

لكن هل تمرد الرومانتيكيون على الكلاسيكية لوحدهم ، أم أن ثمة تيارات أخرى كانت متمردة وأعطت حلولاً أخرى .

إن أهم تمرد عرفه الفن هو التمرد الذي قادته (الواقعية) ، والتي عبرت عن نفسها بصيغ مختلفة ، حسب الظروف المختلفة ، وكذلك تجربة فن (الباروك) الذي قدم حلولاً أخرى متمردة على الكلاسيكية .

لهذا تبدو لنا أن النتائج الفنية الشكلية هي محصلة للأحداث ونتيجة للواقع ولهذا أوجد الفنان الأشكال الملائمة للظروف وهكذا تتولد أشكال التعبير الفنية ، نتيجة معاناة الفنان من واقع معين ، ومن ظروف يريد التعبير عن أزمته نتیجتها ، ولم يجد ما يساعده إلا في صيغ جديدة وهكذا ابتكر هذه الصيغ وتمرد على القيم السائدة .

ثالثاً : هذا يعني أن التحول الذي مرت به الحركة الفنية من (الكلاسيكية) إلى الرومانتيكية هو تبدل كامل ثوري له جذوره في الواقع انعكس في أشكال التعبير ، وهذا التحول يشمل الموضوعات والأساليب الفنية ، والمضامين الجديدة ، وهكذا يمكن القول بأن كل مدرسة فنية هي عبارة عن « مفهوم جديد للفن » مغاير للمفهوم الآخر ، ولا يتوقف على الشكل وحده وذلك لأن الفنانين الرومانتيكيين الذين ولدوا في القرن التاسع مختلفون في أساليبهم الفنية ، لا تجمعهم صيغة واحدة مثل الكلاسيكيين ، ذلك لأن الفردية التي نمت قد أعطت لكل فنان شخصية ضمن المدرسة ، ضمنت له استقلاله ، فهو يشارك المدرسة في أهدافها الثورية المتمردة على الماضي ، لكنه يستقل ضمن المدرسة بأسلوبه الخاص ، وهكذا نرى أن (دولاكروا) يختلف عن (تورنر) وقد يذهب بعض النقاد إلى أن فهم الرومانتيكية قد اختلف بين الألماني ، والفرنسي ،



بنشان ... الواقعية الجديدة الأمريكية

الرومانتيكية كما هي حال (الواقعية) في القرن التاسع عشر ، وأخذت معاني جديدة ومفاهيم مختلفة حسب الظروف التي أحاطت بها ، لهذا تختلف الواقعية الهولندية عن الفرنسية وعن الإيطالية في الماضي ، وهي تختلف بين (واقعية طبيعية) كما هي الحال عند (كوربيه) أو (واقعية اشتراكية) كما هي حال الفن في الدول الاشتراكية بعد ثورة اكتوبر الاشتراكية .

ان (الواقعية) اذن كلمة لها عدة معاني لا يمكن حصرها ضمن مدرسة محددة الا في القرن التاسع عشر ، حين عرفها أحد النقاد :

— ان اللوحات التي رسمت قبل عام (١٨٤٨) ومع الرومانتيكية هي لوحات رسمت (قبل الواقعية) ، وما رسم بعد عام (١٨٧٠) ومع الانطباعية هي لوحات مابعد الواقعية !

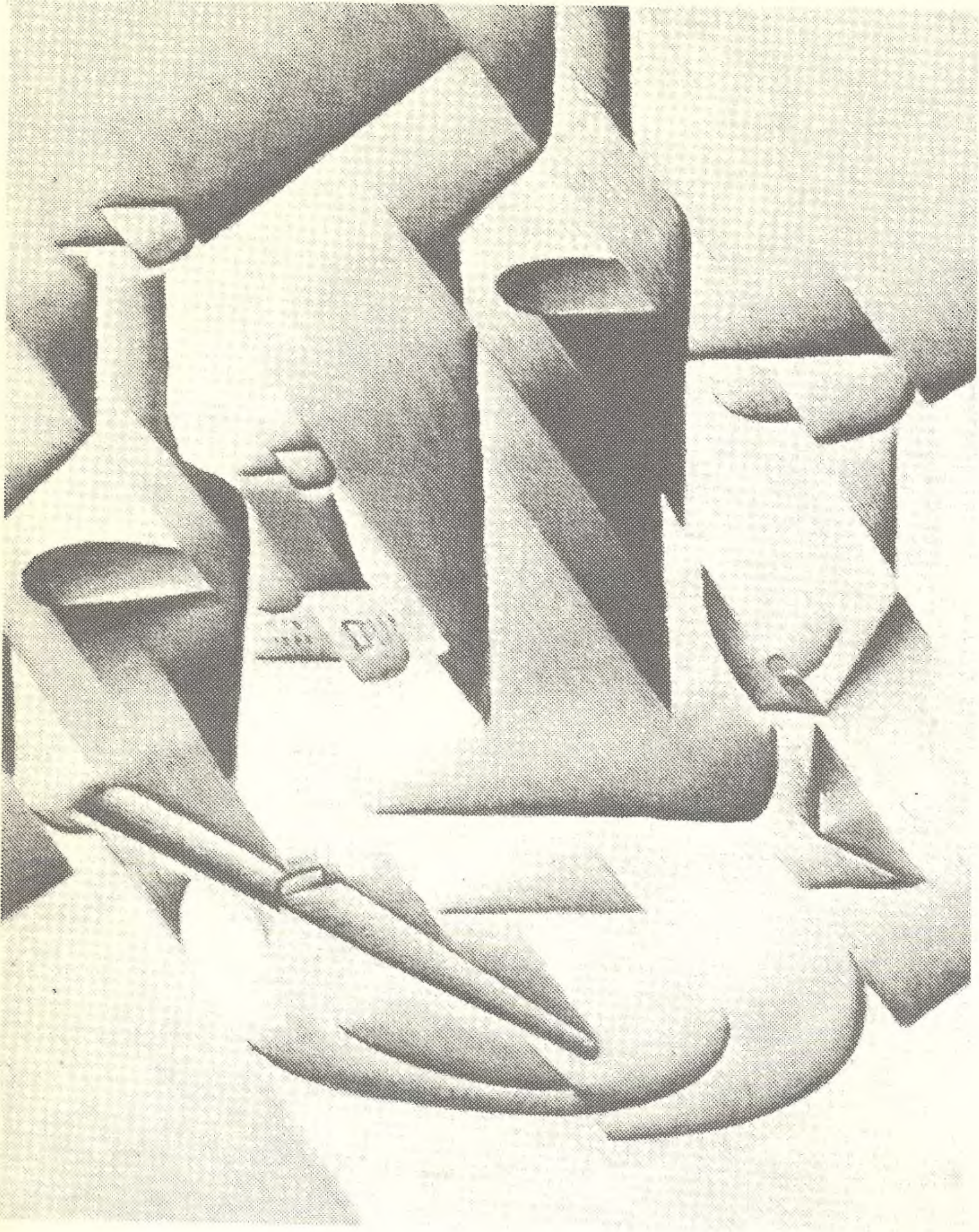
ان (الباروك) قدم لنا عدة صيغ مختلفة تماما عن الفن الكلاسيكي ذلك لان فن الباروك هو الفن الذي ضحى بكل شيء ليبرز العظمة ، والابهة ، ولهذا رفض هؤلاء الفنانين — ومنهم روبنز — الطريقة الكلاسيكية التي تهتم بالنسب المثالية ، والتناسق المثالي ، والتكوينات الهرمية واعادوا الاعتماد على الخيال والتعارض مع النسب المثالية عن طريق التضخيم في الحالة النفسية ، والحجوم والحركة ، ولم يختلفوا عن الكلاسيكية في موضوعاتهم الاسطورية والدينية ، وان اعتمدوا على التعقيد والمبالغة في الاشكال ، واستخدام اللولب والارابسك والكتلة المتحركة ، وهكذا افسحوا المجال امام فن خاص له جذوره في شمالي أوروبا ، ولهذا يتعد عن الكلاسيكية التي ربطت الفن بالمثل الاعلى اليوناني التقليدي ، الذي يؤكد على التناسب الرياضي ، والتناسب هو صيغة متوسطة بين التضخيم والمبالغة ، وبين الرقة والرشاقة .

ولعبت هذه المدرسة دورا كبيرا لانها فتحت الطريق امام (الرومانتيكية) وتمردا الذي اعتمد الخيال والعواطف ، وامام (الواقعية) التي بدأت تأخذ أهمية في الفن منذ عام (١٨٢٠) في البلدان الشمالية ، فقد رسمت (العذراء) كفتاة قروية ليس لها أية صفة مثالية ، واختار (بروغل) شخوصه من الواقع ومن الطبقات الفقيرة ، وعند (فان ايك) تصبح العذراء عاملة بشعة ، والطفل على ركبتيها ناقص التغذية ، ومن ثم انتقل هذا الى (كارافاجيو) في (ايطاليا) الذي رسم المجادلة كامرأة فقيرة في غرفة عارية .

وهذا يعني ان الفن التشكيلي قد بدأ يحمل بعض الصفات الواقعية في الفن متمردا على (الكلاسيكية) من حيث اختيار الاشخاص على نحو اقرب للواقع ، وفقدت الميزات المثالية أهميتها تدريجيا .

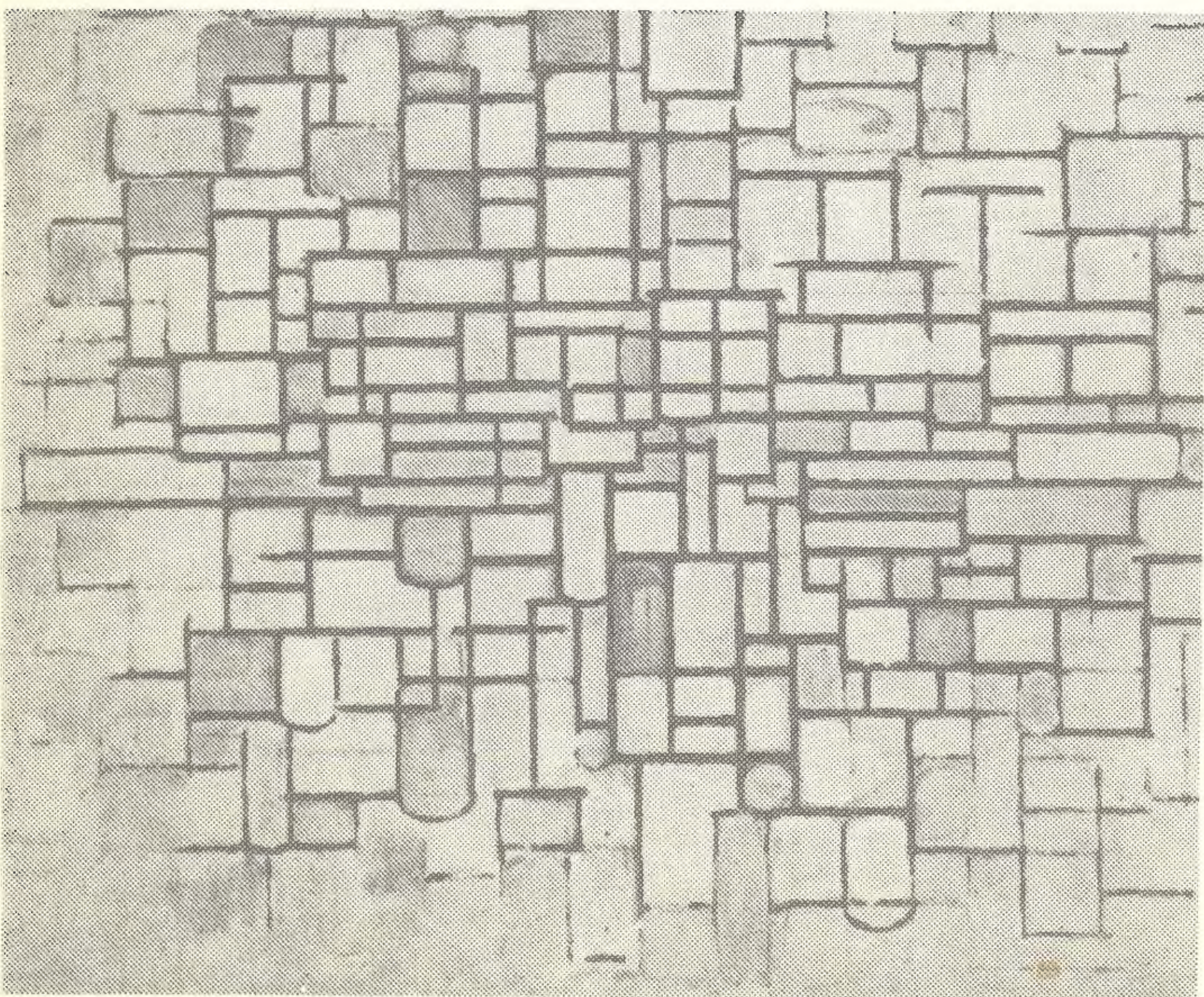
واذا انتقلنا الى القرن السابع عشر نجد ان (رمبرانت) قد جمع بين بعض ميزات فن (الباروك) التي ذكرناها ، لكنه كان أحد أهم الفنانين الذين قدموا لنا المواضيع الواقعية المأخوذة من الواقع ، ولقد رسم العجائز والشيوخ ليقدم عبرهم لغة فنية خاصة به ، متأثرا بالواقعية الهولندية ، والإيطالية ، والألمانية ، وهكذا يصعب علينا أن نضع فيه ضمن تيار محدد تماما لانه قام بعملية تريب بين باروك وواقعية مع نفحات من الغوص على العوالم الداخلية جعلته امام الرومانتيكية ، وهكذا يصعب علينا أن نضع فنا مثل (رمبرانت) في أي اتجاه فني دون أن نغبنه حقه ، وهكذا نراه يجمع أكثر من تيار ويقدم أكثر من تعبير .

ومن الواضح ان (الواقعية) قد خضعت لتطور كبير لانها مثلت تمردا على (الكلاسيكية) كما هي حال الواقعية في القرن السابع عشر في هولندا ، وتمردا على



التكعسية

جوان غري ...



التجريد الهندسي

موندريان ...

وبالتالي حدد (الواقعية) على أنها ما أنتج من أعمال بين هذين التاريخين .

لكن دراسة (الواقعية) دراسة أكثر علمية تجعلنا نذهب الى أن الواقعية هي الفن الذي انتشر مع صعود البورجوازية ، وعبر عن الارتباط بهذه الحياة ، ونقدها وتعريتها ، وهذا ماحدث في القرن الخامس عشر في الشمال الاوربي ، وفي القرن السابع عشر في هولندا وفي القرن التاسع عشر في فرنسا ، وكانت تدعو الى الارتباط بالواقع وبالتالي رفضت (الاستشراق) أو الهروب ، ولهذا يبدو الفن الواقعي هو التمرد على الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولكن ثمة تعريفات للواقعية كمدرسة فنية ترتبط بالقرن العشرين .

لقد قدم القرن العشرون الاشكال الاكثر شكلية وتجريدية ، قد جعل الواقعية تمثل رد الفعل ضد التجريد بشتى اشكاله ، وهكذا تطور معنى الواقعية ليصبح ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه أكثر مما هو (شكل فني) محدد التاريخ والمرحلة ، وهكذا قد لجأ الفنان الى صيغ مختلفة ليعبر عن الواقع شكل موروث من القرن التاسع عشر يحافظ على التمثيل الخارجي للأشياء ، ومن هذه الزاوية يبدو لنا (بيكاسو) على الرغم من تعدد أساليبه الشكلية ، ظل واقعا من حيث ارتباطه بالواقع ورغبته في التعبير عنه .

ولهذه الاسباب أصبح نقاد الفن لا يكتفون بذكر كلمة (واقعية) على شكل مجرد ، وبدون اضافتها الى كلمة أخرى حتى يتوضح للقارئ مايقصدون من كلمتهم ولهذا نجد في الدراسات النقدية الحديثة كلمات مثل : (الواقعية التعبيرية) و (السريالية الواقعية) و (الواقعية الجديدة) و (الواقعية الاشتراكية) و (الواقعية السحرية) و (الواقعية الهيبريالية) والى غير ذلك من التسميات .

وينطبق هذا على (التجريد) الذي أصبح متعدد الاتجاهات ، منها ما هو مطلق يسمى (التجريد المحض) ، أو ماهي هندسي يسمى (التجريد الهندسي) ومنها ماهو (تعبيري) و (سريالي) الخ .

وهذا يعني أن (الواقعية) و (التجريد) ليسا مدارس محددة وانما هما تياران فنيان عريضان ، لهما وجود في مراحل مختلفة ولكل منهما تفرعاته الى مدارس داخلية ضمنه ولها استقلالها وظروفها ولا يمكن فهم أي فنان الا اذا حددنا (التيار) و (المدرسة) و (شخصيته) ضمن هذين التيارين .

واذا تركنا (التيارات الفنية الكبيرة) ، وحاولنا دراسة المعاني التي أخذتها المدارس المختلفة في المرحلة الحالية ، نجد أن المدارس الفنية تجمعات ثورية ترتبط ببيان فني أو جمالي أو سياسي يشرح أهداف التجمعات ويوضح غايتها التي ترتبط بالظروف المرحلية التي تمر بها الحركة الفنية .



كاندينسكي ... التجريد التعبيري

فاذا كانت (الانطباعية) مدرسة فنية ارادت تطوير الفن بالاحتكاك مع الواقع الخارجي بعيدا عن الفن التقليدي ، وعن المواضيع المألوفة ، وفتح الفنان عينيه ليرى هذا الواقع ، وهكذا أصبحت الانطباعية تجمعا فنيا ، ينظم المعارض ويتحدى المسؤولين عن المعارض الرسمية ، ويقدم لغة جديدة ومواقف تهدف الى تغيير الواقع الفني ، وهكذا أخذت الانطباعية شكلا ثوريا من حيث انها لم تعد مجرد رسم للوحات تتمرد ، بل تبتعتها المواقف التي جعلت المدرسة تلعب دور المغير للواقع الموجود ، فهي تريد أن تضع أن نظرة جمالية جديدة ، وتريد أن تجمع المؤيدين حولها ، وذلك كي تبدل تذوق الناس ، عبر اللوحات والكتابات النقدية ، وهكذا أخذت [الانطباعية] دورا فنيا واجتماعيا لانها ارادت تبدل التذوق العام .

ويمكن أن نتحدث عن مدارس فنية أخرى عرفها القرن العشرون ، وحملت نفس الاهداف ، وسعت الى عملية التغيير .

ان [التكعيبية] دعت الى البحث عن البنية الجوهرية للأشياء ، وعن قوامها ولبنتها ، وقالت بأنها اكتشفت أن الواقع العميق هو هدف الفنان الاساسي ، لا الواقع المرئي ، وادى ذلك كله الى تحطيم مظهر الاشكال للوصول الى جوهرها ، وهكذا أصبحت تحمل



كاندينسكي
التجريد التعبيري

القيم المعمارية المتينة ، التي أدت الى انقلاب كامل في مفهوم اللوحة ، وأصبح الفنان قادرا على إعادة تنظيم لوحته رافضا وحدة الزمان والمكان والموضوع التي اعتبرت مقدسة عبر تاريخ الفن كله .

ولقد أثرت التكعيبية على الفن المعاصر كله حين وضعت في مقدمة أهدافها تحقيق لوحة جديدة تماما منفصلة عن الفن التقليدي ، وثورية في كل مفاهيمها المطروحة ، وأدى ذلك الى أن الفنان حمل مرة أخرى ثورة قلب القيم الجمالية السائدة وتطورها وتضع لغة الفن ضمن صيغة جديدة ناثرة .

وينطبق هذا على جميع المدارس الأخرى (كالوحشية) و (السريالية) و (البنائية) و (الدادا) و (التعبيرية) و (المستقبلية) وغيرها من المدارس ذات الطابع المتمرد الذي يلح على تبديل التذوق .

وثمة مدارس أخذت شكلا أكثر ثورية حين ربطت الفن بأهداف اجتماعية وسياسية ، كما فعل الفنانون المكسيكيون ، حين أخذوا من التعبيرية والواقعية ، وقدموا لنا فنا جداريا له ارتباطا بعملية تغيير المجتمع وهكذا تلعب المدارس الفنية حين تربط بين المفاهيم الاجتماعية والفنية دورها في تغيير الواقع ، وتؤدي الى ثورة على مستوى المضمون والشكل والمواضيع ، وعلى مستوى تغيير الواقع فنيا واجتماعيا وتمهد الطريق أمام التغيير السياسي ، لأنها تلعب دور المحرض من أجل هذا التغيير .

لهذا نستطيع أن نقول في النهاية بأن المدارس الفنية قد أثرت تأثيرا بالغا على الفن التشكيلي ، وكانت عاملا من عوامل التطوير ، في كثير من المراحل ، وقد مثلت تجمعات ثورية بدلت المفاهيم الشائعة ، وطورت التعبير الفني ، وقدمت مفاهيم ثورية في مرحلة محددة ، وصل فيها الفن الى مرحلة يصعب علينا فيه ادخال التغيير ، فهي محاولة من الفنان للتعاون مع غيره للتغلب على صعوبات قائمة في مرحلة معينة وتجاوزها .

ولهذا أصبحت المدارس الفنية ضرورة والتجمعات التي تنشأ نتیجتها تساعد على تبديل الواقع الفني ، ولكن من الهام ألا نفهم المدارس على نحو جامد أو شكلي ، فالجمود يجعل المدارس مؤطرة ثابتة ، مع أن الواضح أن الحياة تتطور وتتداخل المفاهيم فيها ، وأن وعينا للتطور هو الذي يجعلنا نرفض أن تتحول المدرسة الى شكل ساكن ، بل ويخضع هذا الإطار لتبدل بعد انتهاء تحقيق الهدف ، ويبحث الفنان عن صيغ جديدة بدون أي توقف .

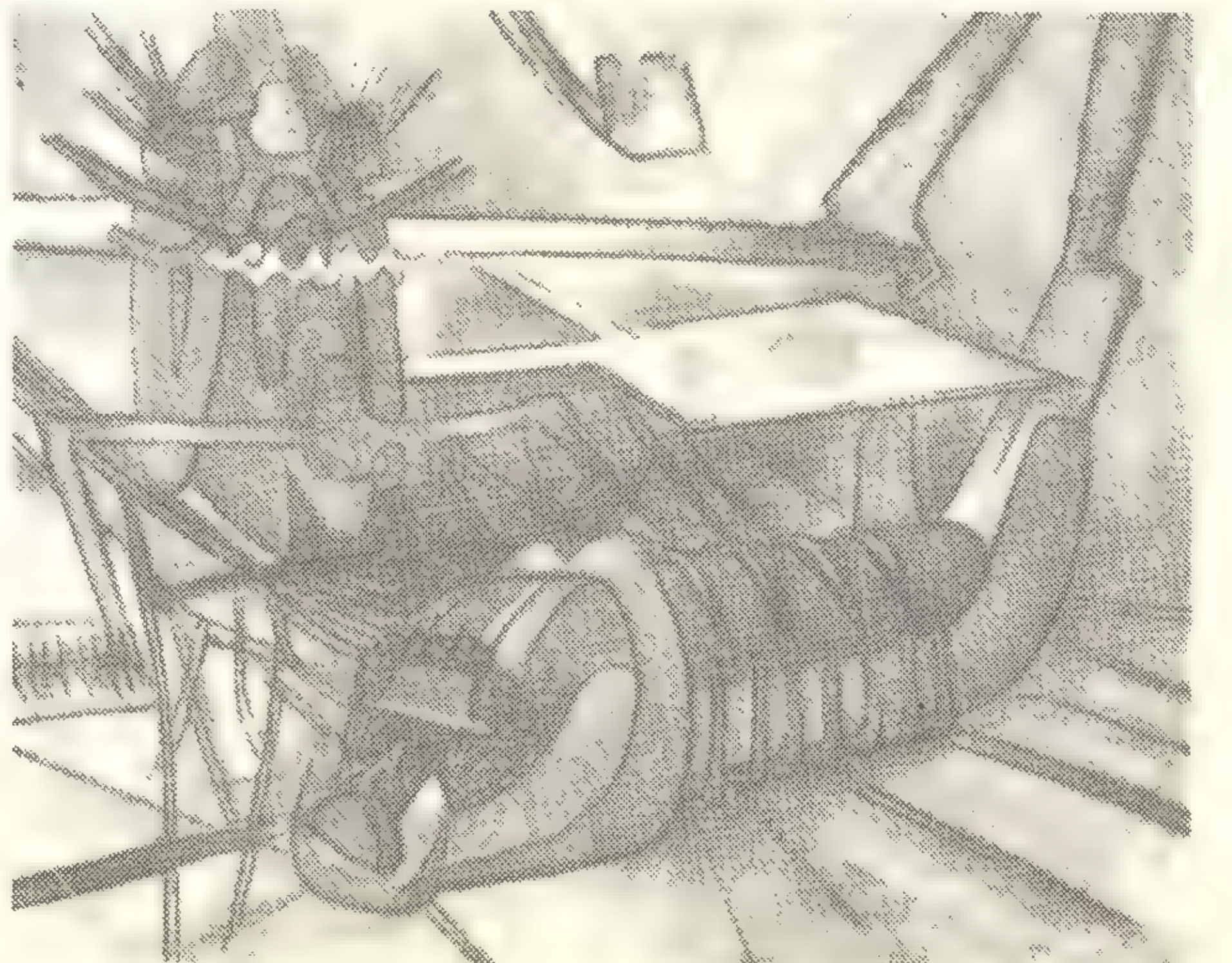
وهكذا ليست المدرسة شكلا بقدر ماهي مضمون، ثوري ، وخصوصا في هذه الايام ...



موراندي ... الميتافيزيقية



ماتيس ... الوحشية



ماتا ... السريالية

الواقعية

في

الفن التشكيلي المعاصر في سورية

بمقترح: خليل صفيّة

ماذا تعني الواقعية في الفن التشكيلي ؟ هل الواقعية محاكاة للمظاهر الخارجية في الواقع ؟ هل تعني تسجيل الواقع بدقائقه وتفصيلاته ؟ أو هي صياغة للواقع كما هو ، بمغزل عن تبدل الرؤية وانفعالات الفنان وعواطفه؟ يجمع نقاد الفن على ان مفهوم الواقعية هو من اكثر المفاهيم غموضا واشكالية « انه من العجيب ان نلاحظ مصطلح الواقعية لم يكن ابدا الشعار المعترف به لمدرسة من مدارس الفن التشكيلي ، فهذه الكلمة « الواقعية » مصطلح من اكثر المصطلحات غموضا في قاموس النقد . اما الفن الذي يمكن لنا بحق ان ندعوه فنا واقعيا ، فهو الفن الذي حاول بكل وسيلة ان يتمثل المظهر الدقيق للاشياء ، ولا بد لمثل هذا الفن ان يقوم مثلما تقوم الفلسفة الواقعية على ايمان بسيط بالوجود الموضوعي للاشياء ، وقد كانت النزعة الانطباعية في القرن التاسع عشر نوعا من ذلك الفن ، ولكن الانطباعيين من الناحية العلمية ، قد دمجوا الواقعية العلمية بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية الى الحياة التي يمكن ان توصف بالنزعة الغنائية . » (١)

ويرى ناقد آخر : « ان مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط ، فهي تعرض احيانا على انها موقف ، أي الاعتراف بالواقع الموضوعي ، وتعرض احيانا اخرى على انها اسلوب او منهج ، وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين ، واذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المميزة للواقعية في الفن ، فيجب الا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا ، فالشكل الموجود مستقلا عن وعينا هو المادة ، اما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن ان يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم » (٢)

بمعنى « ان الفنان الذي يرسم منظرا طبيعيا ، يستعين بقوانين الطبيعة التي كشفها علماء الفيزياء والبيولوجيا ، لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وانما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال احساساته ، من خلال تجربته الخاصة وليس الفنان مجرد اداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع ادراك العالم الخارجي ، بل هو ايضا انسان ينتمي الى عصر معين ، وطبقة محددة ، وامة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة .. انها جميعا تشترك في خلق واقع اكبر بكثير من مجرد الاشجار والصخور والسحب ان هذا الواقع تحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية » (٣) ومع ذلك يحدد بعض النقاد ظهور الواقعية بمرحلة في الفن الاوربي تبدأ في العام ١٩٤٨ م وتنتهي في العام ١٨٧٠ م ، ويمثل الفنان جوستاف كوربيه قمة تلك المرحلة ، والشيء المؤكد بالنسبة لنا :

ان الواقعية قد بدأت مع بداية الفن عند انسان الكهوف وتطورت وتبدلت مع تطور وتبدل الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .. وبالتالي : ان الاساليب المتنوعة التي حملت في جوانبها التعبير عن الواقع وحركته الاجتماعية لا يمكن تناولها بمعزل عن الواقعية وهذا يشمل الاساليب الأكثر تعقيدا ، فليس من الضرورة على الفنان أن يعبر بأشكال بسيطة عن واقع مجتمعه وامته ، بل قد يأخذ هذا التعبير مختلف الاشكال ويفيد من شتى الاتجاهات القديمة والمعاصرة ، لكن ، شريطة أن تخدم هذه الاشكال بالنتيجة الواقع الذي يتحرك ضمن الفنان ، والمجتمع الذي ينتمي اليه بأبعاده الانسانية .. وهذه الاشكال لا تنفصل ايضا عن ذاتية الفنان ، جماليته ، خصوصيته ، فالفنان كما قال « غوركي » : « هو الانسان الذي يستطيع ان يعالج ما هو خاص ذاتي من انطباعاته ، ويجد فيها القيم والموضوعي ويستطيع ان يعطي تصورات الشكل الذي يناسبها » .

مما تقدم نصل الى حقيقة مفادها : ان مفاهيم الواقعية على اختلافها وتباين اساليبها واشكالها كاجاز تربط اخيرا بين الفن والواقع ، فلا واقعية لفن لا يرتبط بواقع ، وقد لخص « كارل مانهايم » تلك المفاهيم على النحو التالي : « ان الواقعية تعني اشياء مختلفة في سياقات مختلفة » ، ونحن نضيف ان تلك الاشياء والسياقات المختلفة ، مشتركة في علاقتها بالواقع .. والتساؤلات التي تطرح - الان - هي : ماذا عن الواقعية في الحركة الفنية المعاصرة في سورية ؟ كيف تناولت الواقع ، وما هو هذا الواقع بالتحديد ؟ ما هي الصيغ التي استخدمها الفنان ؟ وكيف تطورت الواقعية كروية ، ومحتوى ، واسلوب للتعبير ، في تجارب فنانيها ؟

التسجيلية والرواد

تشكل الواقعية بصيغها واتجاهاتها المثالية بدايات الحركة الفنية التي وضع لبناتها الاولى الفنانون « توفيق طاروق - عبد الوهاب ابو السعود - سعيد تحسين - رشاد قصيباتي - خالد معاذ » و « نصير شوري » في مرحلته الاولى الواقعية ، وقد تكشف الواقعية كصيغة تسجيلية ، للتعبير عن مختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة ، القومية والتقدمية ، الى جانب العديد من موضوعات الاحياء القديمة والمناظر الخلوية والطبيعية الصامتة والوجوه .

ففي الموضوعات التاريخية التي رسمت من وحي الامجاد والبطولات العربية اكد هؤلاء الفنانون على الجانب التسجيلي في الموضوع من حيث صياغة مختلف

تفصيلاته ، في العناصر الانسانية كما في العمارة والاشياء التي تشكل الموضوع ، « ويمكن ان نكتشف في اعمال الفنان توفيق طاروق الصيغة الاولى - التسجيلية الكلاسيكية - للفن التشكيلي ، والبدايات التسجيلية الدقيقة ، ففي لوحته « ابو عبد الله الصغير » ينقل لنا أحد جدران القصور الاندلسية ، ونرى فيه دقة التفاصيل ، والعناية بالمحاكاة ، وباعطاء جو للموضوع ليساعد على التعبير وهذا ما نراه في لوحته « معركة حطين » التي عالجها بنفس الدقة التسجيلية والروح الدقيقة الحرفية ، ونرى ان الموضوع التاريخي الذي يركز على الحادثة قد اخذ كل الاهمية ، ولهذا صرف الفنان كل جهوده ليقدم لنا حركات الاشخاص ، وتفاصيل الاحصنة دون اي جهد يذكر لتقديم ما هو أبعد من التسجيل .. » (٤)

وهذه المسألة تنسحب بدقة على لوحته مجلس المأمون ، فقد قام الفنان بتسجيل عناصر الموضوع « بحيادية » وبدقة متناهية « حرفية » مؤكدا على المظاهر الطبيعية للموضوع ، بما في ذلك عمارة البناء الذي يجلس فيه « المأمون » وزخرفة الجدران والازياء العربية التي يرتديها الناس « الحاشية والحرس » والاسلحة التقليدية والرايات ، وغيرها من العناصر التي استخدمها لصياغة الموضوع ، وهذا الجانب التسجيلي الحرفي في تناول الموضوع التاريخي يقابله مبدأ المماثلة والمطابقة في صياغة موضوعات اخرى كالوجوه والمناظر .. ومن أجل تحقيق هذا المبدأ قام بتصوير بعض الوجوه عن « صور فوتوغرافية » ، وهكذا



معركة حطين ... توفيق طاروق

(١) معنى الفن - هربرت ريد -

(٢) ضرورة الفن - ارنست فيشر -

(٤) انظر الحياة التشكيلية ، العدد الاول - رواد الحركة الفنية في سورية .



فتوح الاندلس .. عبدالوهاب ابوالسعود

هي للفنان اسماعيل حسني أحد رواد الواقعية في الحركة الفنية ، والذي قال حول واقعيته وموضوعاته الاجتماعية : « ان الواقعية غير الطبيعية ، الطبيعة تعني النقل الامين للطبيعة ، اما الواقعية فتعني التعبير عن الواقع ، وهذا التعبير يحتمل التحوير والحذف والزيادة حسب متطلبات الفكرة التي اريد ان اعبر عنها ... رسمت مئات اللوحات عن الطبيعة مؤمنا بان تعريف الجمهور بارض الوطن وما عليها من شجر وماء وانسان وكانت تستثيرني حياة الفلاحين والمعاناة التي تطبع ايديهم ووجوههم بطابع العناء والبؤس .. » وفي حديثنا عن الواقعية في تلك المرحلة لابد من الاشارة الى بدايات « نصير شوري » الواقعية ، ذلك ان هذا الفنان الذي اصبح يمثل الانطباعية خير تمثيل قد بدأ بداية واقعية متميزة ، نتمثلها في موضوعاته الشعبية وموضوعاته الطبيعية ، ولعل لوحته «البائس» التي انجزها في العام ١٩٥٣ م . تمثل تطورا في واقعيته على صعيد الرؤية واسلوب التعبير ، ثم تحول الى « الانطباعية » التي ظل حافظا لها سنين طويلة ، وليفلق الباب على تجربة واقعية رائدة .

مثالية « محمود جلال »

جاء « محمود جلال » في مرحلة حرجة من تاريخ الحركة الفنية المعاصرة في سورية ، مرحلة شهدت انتشار التسجيلية عند الكثير من الرواد ، كما شهدت بعض الاندفاعات الانطباعية ، وفي هذا الجو برز « جلال » كفنان واقعي تمثل الكلاسيكية الإيطالية وعاد الى بلاده لينهل من ريفها موضوعات تميز بها عن غيره

نرى ان مفهوم الواقعية عند هذا الفنان الذي يعتبر من الرواد الاوائل للحركة الفنية يعني تسجيل الواقع بدقائقه وتفصيلاته ومحاولة لوصول الى لوحة تتطابق مع الواقع بكل عناصره ، وحول هذا التطابق ، روى لنا احد تلاميذه قصصا عن التنافس في دقة رسم الوقائع بينه وبين مجموعة من الفنانين الرواد الذين عاصروه واتبعوا الطريق التي سلكها ووضع اسسها التسجيلية ، الكلاسيكية ، وهنا نذكر تجربة الفنان سعيد تحسين وموضوعاته المختلفة التاريخية والقومية فقد قدم جملة اعمال حول البطولات العربية بصيغ تسجيلية تعنى بنقل تفاصيل الموضوع وتسجيلها بدقة ولعل لوحته قصف البرلمان الفرنسي تعطي مثالا واضحا عن تسجيلية ، ففي هذه اللوحة صور « سعيد » البرلمان بدقة متناهية حيث تفصيلاته المعمارية ومظهره الخارجي وحديقته والجنود الذين دافعوا عنه والاشياء المحيطة به ، ثم صور الدبابات والمدافع وهي تحاصره وتقصفه بالقنابل ، وهنا نحس باننا امام « صورة فوتوغرافية » تؤرخ للحدث وتسجل مظهره الواقعي ، لكن ثمة فنان لم يبرز في تلك المرحلة « العشرينات والثلاثينات » ابتعد عن التسجيلية في صياغة موضوعاته التي استمدتها من الحياة الاجتماعية بشكل عام ومن الريف بشكل خاص ... انه الفنان [صبحي شعيب] الذي يعتبر اول رائد للواقعية النقدية ، واول مخلص للواقعية في الحركة الفنية من صيغها التسجيلية . لقد ابتعد عن محاكاة الواقع ، وقام بشيء من التحوير الذي يقترب من التعبيرية ، ولعل الجانب الهام في واقعيته يكمن في خلفيته الثقافية ووعيه لاهمية التحليل الاجتماعي ، ونذكر - ايضا - تجربة واقعية متطورة في مرحلتها ،

في تلك المرحلة ، وقد اعتبر الرائد الحقيقي للحركة الفنية « يمثل التجربة الاولى التي وضعت الحركة التشكيلية باتجاه جديد ، فانتقل الفن على يده من مرحلة التخبط دون اسس واضحة الى مرحلة جديدة اخذ التنظيم في اللوحة الاهمية الكبيرة ، ولهذا اخذت الحركة الفنية الاهمية الكبرى معه ، واصبحت الكلاسيكية الجديدة معه في اوج تطورها » وهو الذي قال « ان الرسم الحقيقي هو رسم المواضيع المتنوعة النبيلة التي تمجد الخير والقيم الكلاسيكية » وهكذا تجاوز تسجيلية الرواد باتجاه واقعية مثالية محققة باجواء رومانسية وبطابع خاص نتمثله في القدسية التي اضعفناها على عناصره الانسانية كما نتمثله في النبل الذي ترافق مع تلك القدسية .

ان تجاوز « محمود جلال » الصيغ التسجيلية وتأكيداته على التنظيم العقلاني وبناء العمل الفني على اسس كلاسيكية ، كل ذلك لا يعني انه وصل بواقعيته الى اسس مادية ، ذلك ان هذه المسائل التي طرحت للمرة الاولى على يده قد سكنت اطارا مثاليا من حيث رؤية الواقع الاجتماعي ، الا ان مثاليته تختلف عن مثالية الرواد الاوائل بحيث يمكن القول : « ان واقعيته تتسم بنزعة رومانسية تتكشف في تصويره للطبيعة ورسمه للانسان » وبهذه النزعة تحولت الواقعية في مرحلته من صيغة تسجيلية الى اخرى كلاسيكية .

الجيل الثاني وتطور الواقعية

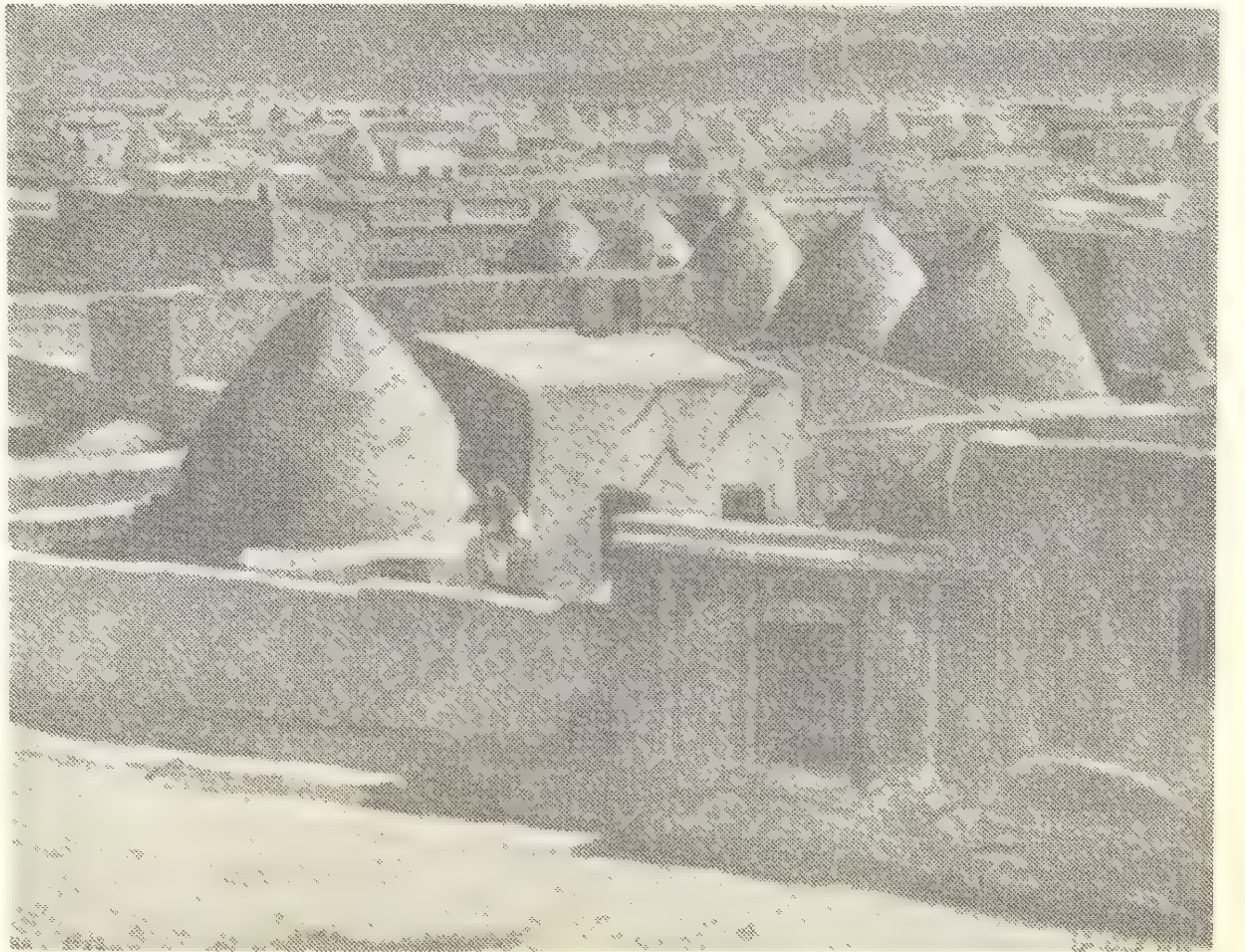
في هذه المرحلة برزت تجارب عديدة انطلق اصحابها من الواقع وعملوا على الخلاص من الاطر الكلاسيكية ، باتجاه صيغ اكثر تحررا من القيود التي فرضتها مثالية الرواد الاوائل ويمكن ان نذكر تجارب متنوعة الى « نعيم اسماعيل - الياس زيات في مرحلته الاولى - لؤي كيالي - رشاد قصيباتي - محمود حماد في مرحلته التي اطلق عليها النقاد مرحلة حوران - غياث الاخرس في مرحلته الاولى - ممدوح قشلان - فتحي محمد - الفريد حتمل - غسان السباعي - نذير نبعة - ميلاد الشايب - وغيرهم » وقد تنوعت العناصر والصيغ والاتجاهات التي طرحت ضمن هذه التجارب ، فاتجه « نعيم اسماعيل » الى التراث العربي في محاولة جادة لاعطاء واقعيته هوية محلية عربية ، فتحوّلت العناصر التجريدية التراثية على يده الى مساحات تصوير ورموز واقعية معاصرة ، ثم تداخلت مع مختلف عناصره الواقعية ، مع الانسان والمنزل والطبيعة والاشياء .. ولاشك في ان المحاولة التي قام بها ، والانجاز الذي وصل اليه ، كل ذلك لا يتعارض مع الرؤية الواقعية



المصافاة ... سعيد تحسين



في الحقل ... ميلاد الشايب



قريبة شمال حلب ... عبد المنان شما



دمشق - قصر الأسد



دمشق - قصر الأسد



دمشق - قصر الأسد

المتطورة ، فواقعية لا تعني الاسعاد عن التراث
 « من لا يرى تراثه مثل الذي لا يرى واقعه »
 بل تمثله والإفادة منه ، بما تلائم مع روح العصر ،
 ومع المصالحين الواقعية المعاصرة ، ولا يمكن أن يعزل
 اواقع عن جذوره الترحية واحضرة ، فاعش هو
 ابن واقع له بالضرورة درجة تطوره وعمقه التراثي ..
 وانتحارب الواقعية الطليعية في عصرنا النراهن ، هي
 تلك النحارب التي استطاع اصحابها احياء تراثهم
 واستخلاصه استخلاصا معاصرا .. ولكل عمل روحه
 وتكهنه الحسة ، بما في ذلك اكثر الاعمال شمولا في
 المحتوى الاساسي . وعبر هذا اوعي بجذليه العلامة
 بين الماضي والحاضر والمستقبل تحففت تجربة « نعيم
 اسمعيل » كساجر معاصر ... وقد وجد في الريف
 ما اراده من ابعاد اجتماعية وجدسية تراثية محيية ..
 وروح معبوبة بو فعه .. وده فعه بحربه من « عسدر »
 يقوم الفنان بالحار عمه الفني ندحن وتداخل امور
 كثيرة في الدافع الاساسي للعمل ، الماضي ، الحاضر ،
 الشكل المرئي الظاهري لمعاصر واسحولات ابي صد
 تطور الاشكس اظاهرة ابرمور .. احاصر ومشكلاته
 الاجتماعية واسياسة ، استطاع ابي المسعيل تعاؤلا
 أو تحويرا احذرا .. وفقد ف يمكن الفنان من هضم
 واستيعاب تلك التفصيلات التي يعيشها ليس متعزدا ،
 بل كواحد من بيئة معيه ومجتمع معين ، يكون قادرا
 على أن يكون واقعا ، ممثلا حقيقيا لواقع الذي يعيش
 في مكان وزمان وظروف محددة ، وسعص الايصاح
 افول: ليست الواقعية اسفل اصادق سمظاهر الحرجة
 للاشكس ، فربما كن هناك الكثير من التحريف في العمل
 فني حتى نحربه ، ولا يفقده ذلك ارساطه الاساسي
 بوه فعه . و ان يكون ف واقعا .

ان يكون الفنان واقعا ، فهو موقف ولكنه لا يمكن
 ان يتفصل عن الاسلوب واريده ان اؤكد هنا ان واقعية
 الاسلوب لا تعني - حتما - ارتباط الاسلوب بالمظاهر
 والمرئيات أو المشاهد السطحية للاشياء .. هناك شيء
 مهم جدا في عمل الفنان يصعب أو يستحيل شرحه
 أو ايصاحه ، وهو قدرة (الفنان على الاقناع مهما كانت
 كانت صياعته أو اسلوبه .. ان يتمكن الفنان من
 وضعك فورا في عالمه وانك مقتنع - تماما - بانك حقا
 في عالم قائم ، هذا أولا ، وبابا ان تشعر بانك ربما
 كنت تعرف هذا العالم في يوم ما .. وفي هذه الفترة ،
 نكن السر ، سر الفنان العظيم الذي لم يف في عالم
 ذاتي خاص ، بل استطاع أن يستشف كذلك عوالم
 الآخرين ، وربما عوالم الملايين من الآخرين ، وان يكون
 الفنان مع الآخرين .. واقعية .. ولم يخطر بباله
 يوما انني لست واقعا في اي عمل فنت به . في عام
 ١٩٣٨ احل لواء اسكندرية - انا من انطاكية - وبعد



المترني
لؤي كيالي



اسماعيل حسي

أمومة ...

عشر سنوات - ١٩٤٨ - احتلت فلسطين بلدي الثاني
انا العربي وزادني ذلك اصرارا على تأكيد اصالتي
العربية ، ومن خلال هذا الاختصار الشديد اعد نفسي
واقفيا ضمن ارتباطي بقضية امتي العربية جملة
وتفصيلا .

وتكشفت واقعية « الياس زيات » في مرحلته
الاولى ، حاملة معها وشائج تعبيرية وتجريدية وتحققت
كانجاز بشيء من الشاعرية والفنائية ، وعبر موضوعات
متنوعة مستقاة من الطبيعة ومن الواقع الاجتماعي ..
ثم تطورت فيما بعد باتجاه تعبري عفوي ، ومن يعرف
البدايات الاولى في معرضه لعام ١٩٦٢ يكتشف الاساس
الاكاديمي الواقعي المتين الذي بداه « الياس » ليتجاوزه
مكتسبا المهارة والخبرة ، والوعي بضرورة تخلص
العناصر من مظهرها الخارجي البراق الذي لا يقود
بالضرورة الى اساس مادي او معاناة انسانية ...
ووصل الفنان حدود التجريد ثم عاد من جديد الى
الواقع الذي بدا منه ، مفيدا هذه المرة من الايقونة ومن
الجماليات الشعبية الدمشقية .. وليستقر على
اسلوب محدد اصبح يتميز به عن غيره من الفنانين ..
هذا الاسلوب يحمل من الواقع بقدر ما يحمل من الحلم ،
فيه العشق والمحبة ، وفيه الشاعرية التي تخلق



غسان سباعي

اطفال ...



الياس زيات

الجرح ...

عاليا . هو بايجاز صيغة جديدة معاصرة مصدرها الشرق بأساطيره وعوالمه . . . والشئ المؤكد والهام بالنسبة لنا ، ان الواقع الشعبي كان وما يزال موضوع « الياس زيات » في مختلف تجاربه ومراحله وصيفه . وهذه المسألة تنسحب - ايضا - على تجربة اخرى رائدة هي للفنان **غياث الاخرس** الذي عرفناه فنانا واقعيا تطور باتجاه التعبيرية ثم الشاعرية مفيدا من التجريد والرموز الشعبية ، من اجل التعبير عن الموضوع الاجتماعي والقضايا القومية المصرية التي عاشها وعبر عنها في تلك المرحلة الستينات ، فصور نفسه حزينان على شكل متميز غير مباشر . . . ونفذ الى اعماق الريف مؤكدا على الانسان في حياته اليومية ، ووصل الى صيغة متميزة للتعبير الفني ، فيها الجمالية الشاعرية والدراما الانسانية .

ولعل تجربة الفنان **غسان السباعي** من اكثر التجارب الحاحا على الدراما الانسانية ، وباسلوب واقعي متطور ، ينطلق من الرموز المحلية كأساس للتعبير ويعمل على توظيف مختلف العناصر التشكيلية توظيفا تعبيرا ورمزيا .

لقد عرف « غسان » منذ البداية كفنان يعمل بعقلانية للتعبير عن المأساة الانسانية الا ان هذه العقلانية التي اتخذت في الستينات من الواقعية اسلوبا ، تحولت بعد ذلك الى التعبيرية ، فأصبحت اللوحة تحمل البناء العقلاني المتناسك والرموز المدروسة بعناية في الوقت الذي تحافظ فيه على الانفعالات والعواطف ، وهكذا تطورت واقعية « غسان » باتجاه توظيف عناصر الواقع توظيفا رمزيا وتعبيريا . . . وفي هذا الصدد يقول : « أولا لابد من تحديد الواقع ، اي واقع هذا الذي نعنيه ؟ فالواقع بالنسبة لي ليس الواقع المرئي ، البصري فقط ، بل هو الواقع الفكري المرتبط بالموقف - موقف الفنان - وبالحياة الاجتماعية ، لكن فهم هذا الواقع يرجع الى خلفية الفنان الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وهنا أقول : الواقع بهذا المعنى ليس واقع الصورة ، انه واقع الموقف المرتبط بحركة الحياة ككل ، والرمز في اعماله يدخل لتأكيد الواقع وكوسيلة لا كفاية ، ومن الممكن ان يلعب دورا هاما في ابراز الفكرة وتعميق الواقع في آن واحد . . . انا ارى الرمز بصورة واقعية ، لا اغرق فيه لدرجة الغموض ، كما لا اتعامل مع بقية عناصر اللوحة بصيغة مباشرة ، بمعنى ان هناك حالة انسجام وتآلف وحوار بين العناصر الواقعية والرمزية في اعماله ، انا الملح ولا اوضح ، لكن لماذا الرمز ؟ انا اريد ان اصل الى نتيجة ان كل العناصر الواقعية والرمزية يجب ان تخدم في النتيجة فكرة العمل الفني واقوم بعملية تشذيب للعناصر من اجل الوصول الى لغة مكثفة ، وهذه العملية تبعد الفنان عن السقوط في



أسعد عزابي

وجهان ...

خرج من ذلك المراحل بتجربة واقعية جديدة . فيها الدقة الكلاسيكية في صياغة العناصر الانسانية والاشياء وفيها الجمالية الشعبية والمساحات اللونية التجريدية، وهذا العالم يرى فيه « العادي » الواقع بصورته الجميلة ، ويرى فيه المتذوق ماهو ابعد من الواقع المرئي . . يرى فيه الافكار والمضامين الانسانية ، بما فيها المأساة ضمن اطار جمالي يمثل المدخل الدقيق الذي يقود المتلقي بهدوء الى المضمون ، تاركا اثرا اعمق من المحتوى الذي يقدم نفسه مباشرة او بحدّة . وحول واقعيته يقول : « اي مفهوم ثقافي يتكون في الذهن البشري ، هو نتاج تطور حول ذلك المفهوم ، ومفهومي عن الواقعية لا ينفصل عن قضية التطور بشكل عام ، والتطور في مفهوم الواقعية لا يعني التطرف ، كما لا يعني المفهوم الساذج أو التسجيلي ، لقد اصبح « كاندنسكي » بالمفهوم المتطرف فنا واقعي ، وعبر التاريخ الحديث اختلطت الواقعية بجملة من المدارس والاتجاهات ومن المؤسف ان ترتبط الواقعية بمفهوم مدرسي ، اي التأكيد على الاسلوب ، وبمعزل عن الموقف وبالنسبة للواقعية في تجربتي ، هناك سمات تطور ، فاذا قمنا بعرض شريط لاعمال ككل من البداية الى الان ، فس نجد عدة صيغ ، فقبل الدراسة وفي الخمسينات كان مفهومي للواقعية ينطلق من الانطباعية ، لسبب يعود الى التجارب الفنية التي كانت موجودة ، وهذه الواقعية تمثلها بشكل طبيعي ودخلت بعد ذلك ضمن مفهومي عن (الواقعية الاشتراكية) ، الا ان الشيء المؤكد انني كنت اسقط الواقعية ، على كل تجربة فنية اتعرف عليها ، وذلك نتيجة لموقفي الواقعي وقد وصلت الى مرحلة كنت اعتبر فيها الاسطورة بمثابة المخلص الذي يصل حد الفلسفة لاحداث الواقع ، كنت اعتبر الاسطورة الصيغة الفنية للواقع ، ثم ألحقت علي فكرة التراث وارتباطه بالواقع ، التراث كان بذهني الواقع القديم ، وحاولت التعرف عليه والافادة منه عبر مختلف العصور القديمة للمنطقة ، اما الآن فيمكن أن اقول بأن مفهومي للواقعية ينطلق من حقيقة ان الواقعية ليست اطارا يسجن فيه الفنان الحي المتحرك ، بل هي متحركة متطورة مع الفنان والواقع . » وهكذا نجد ان الواقعية كمفهوم وانجاز قد تطورت على يد الجيل الفني الثاني « نذير نبعة - غسان السباعي - نعيم اسماعيل - غياث الأخرس . . . وغيرهم » باتجاهات متنوعة ، لكن بعيدا عن مثالية الرواد وصيغهم التسجيلية وعوالمهم المثالية . ، فالتطور هنا يشمل اساليب التعبير والموقف الاجتماعي ، وقد استمر هذا التطور في تجارب الشباب التي ظهرت في السبعينات ، ومع الاسف هذه التجارب محدودة ، لان العديد من الشباب الذين ظهوروا في السبعينات

المظهر الخارجي للواقع . «

وتمثل تجربة الفنان [نذير نبعة] واحدة من التجارب الواقعية التي اثارت العديد من التساؤلات وبالتحديد انجازاته الاخيرة والتي اصبحت تثير النقاش في كل مرة يعرض فيها الفنان ، وهي وان اختلفت في صيغة التعبير عن انجازاته السابقة المتعددة الصيغ ، فمن وجهة نظر نقدية نعتبرها تطورا باتجاه شاعري رمزي لتلك المراحل ، فقد بدأ نذير واقعيًا منذ مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة « مطلع الستينات » ، ثم اتجه الى التراث القديم فعالجه عبر علاقات تعبيرية واسطورية ومضامين معاصرة ، وتحول بعد دراسته العليا في فرنسا الى شيء من التجريد الذي لا ينفي الواقع ، بل يعمقه ويطرّحه بصيغة متطورة ، واخيرا

القديمة ، ثم استخدم « العاري » في مختلف موضوعاته الاجتماعية والسياسية استخداما متميزا يعتمد الحركة كأساس للتعبير ، وضمن تكوينات حركية ، تشكلها العناصر الانسانية العارية الا من واقعتها ونكهتها المحلية وعلى خلفية من الطبيعة المرسومة بحس تجريدي وتعبيري ، حيث تكفي عدة مساحات لونية دسمة واضحة ، نظيفة ، حارة ، لبناء الخلفية وتحريك العناصر ، ضمن تكوين حركي مدروس بما يتلاءم مع المحتوى الانساني ، وبصورة أدق ، نقول تلعب الحركة في اعمال الفنان دورا رمزيا وتعبيريا هاما ، فهي تكشف عن داخل العناصر المستخدمة ، وتساهم في تقديم الفكرة ، وإلى جانب الحركة نرى اللون التعبيري ، وعناصر أخرى ذات وظيفة رمزية تساهم الى جانب اللون والحركة في بناء الشكل والمحتوى .. وفي هذا الصدد يقول خليل عكاري : « لقد تطورت الواقعية مع التطور التاريخي للانسان ، لكن استطاع ان اقول بأن الواقعية التي تهمني ليست واقعية تسجيلية ، مباشرة ، بل تعتمد على الفكرة التي يطرحها العمل ، والتي يعاد بناء الواقع عبرها ، وبصياغة جديدة ، ويمكن ان افيد من التحوير في الاشكال ومن اللون كرمز لخدمة المضمون الذي اود ان اطرحه ، وهناك عناصر أخرى وبقدر ما تكون هذه العناصر مستخدمة بشكل سليم ومتزاوجة بشكل يخدم الفكرة على اتم وجه يكون العمل اكثر تأثيرا ، وهذا ما يدفعني الى التركيز على بناء التكوين المتناسك المدروس واللون المعبر » .

مما تقدم لا نستغرب اذا وجدنا اللون الاحمر يفرش الارض أو الاخضر يطل من الوجه الانساني ، في أعمال « خليل » ، ذلك ان لهذه الالوان غير الطبيعية وظيفة رمزية تنشد الفكرة ، وبالتالي لها قيمة واقعية أعمق من المظاهر الخارجية للواقع ، وهذه المسألة تنسحب على المعالجة الشكلية - أيضا - ، حيث التبسيط والتحوير في العناصر الواقعية « الانسان والطبيعة والاشياء » ، وهنا لابد من الاشياء الى ان هذه المعالجات والرموز والقيم التي تريد الفكرة ، وهي في كثير من الاعمال تتجه الى المأساة الانسانية ، تطل أخيرا عبر أجواء شاعرية ، جمالية متميزة تعود المتلقي الى المأساة بشيء من المتعة .

أما التجربة الأخرى المتميزة فهي للنحات **عاصم الباشا** الذي بدأ - أيضا - من أساس أكاديمي متين ، وخلفية ثقافية ملتزمة ، وملك فيما بعد تقنية عالية لم تقوده الى جمالية مجردة من المحتوى الانساني كما يحدث للبعض ، لكن قادته الى البحث المستمر في مختلف المواد النحتية « برونز - قصدير - رصاص - تنك .. » والتعرف على الحضارات القديمة ،



أطفال بحر البقر ... عازي الحالدي

تابعوا الطريق التي سلكها الرواد الأوائل ، حيث عادت الصيغ الواقعية التسجيلية الى الظهور ثانية على يد بعضهم ... واذا كان ما يعيننا هنا هو التجارب المتطورة عند الشباب فمن وجهة نظرنا النقدية سنتوجه في الحديث عن هذه التجارب .

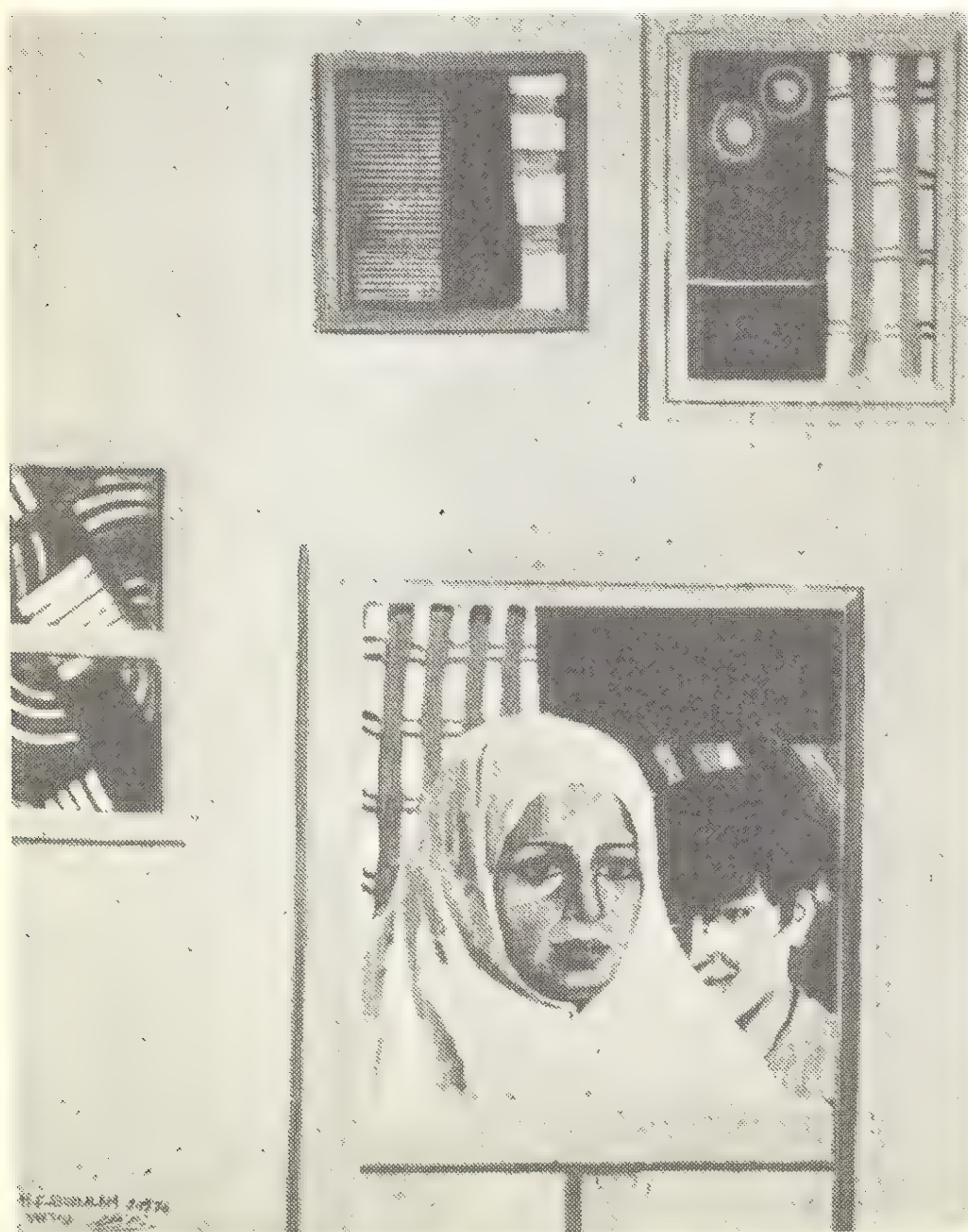
التجارب المتطورة عند الشباب

تمثل تجربة الفنان [خليل عكاري] واحدة من التجارب الواقعية المتميزة التي ظهرت في السبعينات مرتكزة الى أساس أكاديمي متين ، وقد مرت هذه التجربة بعدة مراحل مفيدة من اتجاهات متنوعة ، رمزية ، وتعبيرية ، ووحشية ، الى ان وصلت الى خصوصية تصويرية ، كشكل للتعبير ومعالجة لونية ، ودرامية محققة بشاعرية ، ولهذه الخصوصية بداية لا تكمن في الخبرة الأكاديمية فحسب ، بل تتجاوزها منذ السنوات الاولى ، حيث عرض « خليل عكاري » أعماله مثيرا الدهشة لما يملكه من امكانيات تصويرية كبيرة وجراة في المعالجة الشكلية واللونية تمثلت بشكل خاص في موضوعاته المستفاد من الريف ومن الاحياء

« التشكيلي » ، فابتعد عن رسوخ القاعدة وثبات الشكل وضخامة الكتل « النحت المصري القديم » واقترب من حركة النحت في بلاد ما بين النهرين ، لكن بتحقيق تعبيري وشاعري في آن واحد ، البعد التعبيري والرمزي الذي يكون الى جانب خصائص أخرى كالتحوير والملمس النحتي والتعبير في الوجوه ، المحتوى الذي يريده ، ومثل هذه التجربة جديرة بالدراسة والتقدير .



وهكذا نصل حقيقة ان الواقعية في الفن العربي السوري قد تطورت على مختلف الصعد ، من اسلوب التعبير الى الشكل والمحتوى ، الى الرؤية ، في سبيل التعبير عن الواقع وربطه بابعاده التراثية والانسانية ، ووصلت عبر بعض الانجازات الفردية التي تمثل اجيالا مختلفة الى ابداعات لا تقل اهمية وفاعلية عن التجارب الواقعية المتطورة في العالم . . لكن اين الاعلام بأشكاله المتنوعة « صحافة متخصصة - مجلات - كتب فنية ملصقات - بطاقات - سينما الخ . » والذي يفترض ان ينشر هذه الانجازات على اوسع نطاق .



خليل عكاري

في الريف ...

واستشفاف المعاصر الملتزم بقضايا الانسان المصرية ، فكانت أعماله التي تعرف عليها جمهور دمشق من أهم المنحوتات التي شهرها هذا الجمهور منذ سنوات خلت ، فقد أثار الإعجاب لما يملكه من رؤية واقعية متطورة ، عمل على ترجمتها كقيم نحتية حديثة ومضامين انسانية معاصرة تلامس الانسان في أي مكان من هذا العالم . . فقد تناول العديد من الشخصيات التراثية ، المحلية والعالمية ، المبدعة في مجالات متنوعة ، وعالجها من جديد بحيث تصبح بما تطرحه من مضامين ملكا للانسانية ، ذلك ان « عاصم » أراد الحالة الانسانية بشمولها وامتدادها وعمقها المكاني والزمني ، فالانسان في أعماله هو الاساس ، وعملية الكشف عن معاناته هي الهدف ، لكن ليس عن طريق مباشر ، تسجيلي ، لذلك أهمل بعض التفاصيل مؤكدا على الحركة التعبيرية للكتل في الفراغ ، تماما ، كما المسرح الحديث .

فؤاد أبوكلام

نوافذ ...

أنماط من التعبيرية

في

الفن التشكيلي المعاصر في سورية

اعداد: الحياة التشكيلية

قدمت مجلة الحياة التشكيلية في اعدادها السابقة عدة دراسات عن الحركة التشكيلية في سورية، بدأتها ببحث عن « جيل الرواد » في عددها الاول ، وانتقلت الى « جيل التحرر » في العدد الثاني ، ثم قدمت دراسة عن « التراث العربي والفن التشكيلي في سورية » في العدد الثالث الذي خصص لدراسة التراث العربي، ثم تابعت أبحاثها في العدد الرابع عن « جيل النكسة »، وأخيرا قدمت « الفنانة النساء » في عددها عن « المرأة .. والفن التشكيلي » وهي تكون قد استنفذت أكثر جوانب هذه الحركة في تطورها منذ البداية ، أي منذ بداية هذا القرن .

وستتابع أبحاثها عن هذه الحركة ، لتعطي فكرة عن المرحلة المعاصرة من تطور الفن التشكيلي ، التي تهدف الى اغناء الصورة الراهنة عن هذه الحركة ، لتغطي جوانب أخرى في هذا التطور ، ولسوف تلح هنا على التجارب التي لم تتطرق اليها في الماضي ، حتى تستقيم لوحة أمام أنظار القراء ، ولهذا سيكون التركيز في الدراسات المقبلة على الاجيال الشابة ، التي تصاعدت أهميتها منذ السبعينات ، وقدمت ما يستحق الوقوف عنده، لان هذه الاجيال قد أسهمت في تطوير الحركة في السنوات الاخيرة .

ويتوقف مستقبل هذه الحركة على ما تقدمه لنا من أعمال فنية وحلول تشكيلية متنوعة ، وأساليب، ولسوف تتم عملية ربطها بالاجيال السابقة التي قدمت لنا بعض الحلول الفنية ، التي مازالت تلعب دورا كبيرا حتى الآن ، ولسوف نكتشف عبر ما سنقدمه ،

وما قدمناه من دراسة « الواقعية في الفن التشكيلي في سورية » ، الكثير من الامور الهامة التي تؤكد على أن ما يقدمه الشباب من تجارب ليس بعيدا عن الاهداف الرئيسية التي تسعى هذه الحركة ، الا وهي ربط الفن بالواقع والتعبير عنه شكلا ومضمونا وموضوعات ...

ولسوف تسعى المجلة الى تقديم الدراسات المختلفة عن التيارات الفنية ، والاتجاهات حتى تستنفذ كل ما هو هام وجدير بأن يقدم .

الاتجاه التعبيري

لقد اكتشف الحركة المله أهمية « احركة
التعبيرية » في التيات وبحي يعني بالتعبيرية شكلا
من اشكال الارتباط الصميمي بين العن والعمراشي،
بحيث يرى معابة العن محسدة اماما في عمله ،
واستخدم العنون ابشكييورالوحوه اشيرة للتعبير
عن افكارهم ، ومعاناتهم ، واصحت مسودعا يفرغ
فيه العن احاسيسه ، وكسب هذا الياز الكثير من
الاصبر ، والمؤندن ، في ابداءه واحذب هذه الحركة
شكلا ذاتيا من التعبير ، ربطت بين معابة العن في
طرويه انحيائية ، وترابط هذه الصلة مع المعابه
اخراجية في الواقع المأسوي الذي عشاها في مشرات
محدده بعد لكسة حريرا ، وهكذا اصحت المعابة
مشتركة بين العن ومن حوله ، وبدأت تنوسع دائره
التعبيرية لتأخذ ابعادا اجتماعية وسياسية واساية،
بعد ان كات فرديه ودائية .

في البدايه عرف في بحرية (فاتح المدرس) مثلا ،
شكلا من الترابط بين المعابة الحادة ، وبين الوحوه
انتي يقدمها مصنوية على الارض ، ومن ثم ندانا تراه
يمكس مأساة الاخرين حوله ، رغم بقاء انحاب الذاتي
عميق الحدور في هذه الاشكال ، وشاهدنا جميعا لوحه
وقد تحولت ابي ارض معتده، لها صديها بهذا الاسر،
وهكذا حقق (فاتح امدرس) اول صيحه فيه تعبيريه
بها جدورها في اعماق ذاته ، واوحد الوحوه المصعوطه
الملائمه والمراطة مع مساحة ممتدة الى الافق ، عليها
انسان .

وقدم العن (نوي كيالي) وجوها حربية تحمل
انطاع الرومانيكي ، وربط بين معاناته وسنها ، كن
(نوي) واقميا في كثير من الاحيان ، لكن حركة اليد،
والتصير في العيون ، اصبحت تقدم لنا صورة عن عامه
الذاتي ، بحسب في جميع الوجوه ، حرنا احرس ،
وجمالا ساكنا ، يطغى على كل الامم التي يحملها
الآخرون .

وحين تعمقت المشكله واحدت ابعادها الخارجيه،
بدأ العن بحث عن معادل خارجي ، يقدم عبره الوحوه
الاخري ، ويعكس معاناته عبر الآخرين ، ويحد في كثير
من اوجوه شتا يماثل ما يعانيه ، ولهذا معادل الذات
مع الآخر بوصوح ووثام ، وقد يتحلل العن عن مشكلته
في بحر المشكله العامة وضعيها في مراتب احداث
هامه ، وهكذا يتفجر ما كن صامتا وحرث في علف
وقوه ، في لحظات من لحظات غياب الصايط الخارجي
الاندي يصع بروز ابدات ، ويساثل ما هو ذاتي مع ما هو
عام ومشترك ، ويداحلا .

وراسا ، بخارب اخري لعنابن (تصويرين) ، كما

يسمى العنان الشكلي ، في فطرنا العربي السوري،
الى التعبير عن الواقع ، ويرغب في تصوير دقائق الحياه،
ويطور تعبيرة الفني ليلام مع الظروف المختلفه التي
يعيشها الامه العربية ، في هذه الرحله ، لهذا فهو
الشاهد الصادق على هذا الواقع الذي يعيشه ، ولكنه
شاهد له حضوره الخاص ، وله اسلوبه المميز الذي
لا يمكن ان تحده ايه نظريات ، انه يرى ويعبر بحرية
عما يرى ، ويعطي لعمله الانعاد الاعمي ليكون عمله
خالدا ، لهذا فهو يجمع الماضي ويأخذ منه ، ويعانق
الحاضر ويعاينه ، وينبجه الى المستقبل بشقة ، وذلك
حتى يكون عمله خالدا ، اليس حلم العنان ان يضمن
الواقع المتجدد بآرتمه المختلفه المستمرة وتغيراته
المتبدله اللامتناهيه .

واذا حقق العنان الشكلي هذا الهدف عبر تجاوز
الواقف الى المزعوب ، وتطوير الوجود عبر الاصاله ،
وبتحقيق الحضور الخاص، الذي حفمه العنان الطليعي،
وتابعه العنانون الشباب ، لعدم لنا التجارب التي يمكن
اعتبارها ... اضافه نراها عند المبدعين ، ولهذا نصير
الحركة الفنية الشابه ، تعكس صورة عن الحركة ،
بمناقة ، واحيانا دون اي تغيير يذكر او اي اضافة
يعتد بها .

واذا شهدت الحركة الفنية ، عده مراحل رمية
اعكس في اسبب مسوعه ، واشكر بغير منه .
من مشهد هذه الحركة اراهاي يقدم لنا هذه اسجارب
المسقة ، والمحتملة معا في اطار متعايش ، يصعب
تعبير كل شكل ، ورده الى ظروف تاريخية محبلة ،
ولهذا يمكننا انقول بان حركة الفن التشكيلي المعاصر
في سورية ، معدهه اساليب التعبير ، ومحبلة في
اشكل وصيغ العنابن الذين يبحثون لايحاد طريعهم ،
هم يأحدون من التراث والواقف والمعاصر في تعامل
احيان ، وبهذا لابد من تورع هذه الحركة على تيارات
محتمة حتى يتمكن من دراسنها وبوصيح اهم
خصائصها ، والدلائل على الصيغ التي لجأ العن اليها
كي يعكس عمية اتركب لكل هذه الاشكال في لوحة
واحدة .

وبهذا نجد ان حركة الفن التشكيلي ، قد عرفت
« الواقعية » بأشكالها وسوع صيها انسيه ،
و « التعبيرية » التي ربطت الفن بمعابه الانسان وبوحد
العن مع لوحته ، و « التجريد » كلمة منه محبة
سعى العن للوصول اليها عبر اشكل متعددة ،
ولسوف نتوقف عند « التعبيرية » أولا نظرا لاهمية
ما تقدمه ، واشبارها ، وتأثيرها على جيل العنابن
الشباب المعاصرين .

شاهدنا بعض الفنانين يلجأون للتعبيرية في مناسبات مختلفة ، تشد فيها الازمة ، لكن اكثرية هذه التجارب تبقى مؤقتة ، لاتستمر لفترة طويلة من الزمن ، ولهذا لا نستطيع اعتبارها ممثلة لتيار تعبيري بالمعنى الدقيق للكلمة ، رغم انها وصلت الى شكل من التشويه للانسان ، غاية في البعد عن التمثيل للواقع لقد اعتمد التعبيريون بشكل عام على تحويل الشكل الانساني ، وعلى تغييره ، او تدميره ، باتجاه الدمامة والبشاعة ، حتى يتوصلوا الى التعبير عما يريدون ، ولهذه الصيغة جوانبها الذاتية ، المفرقة في المأساوية ، ولها امتداداتها الاجتماعية الخارجية ، وقد اضاف الفنانون الشباب الى الاشكال التعبيرية بعض الصيغ الاخرى التي اعطت لهذه المدرسة شكلا اكثر ارتباطا بالواقع ، وتعبيرا عنه .

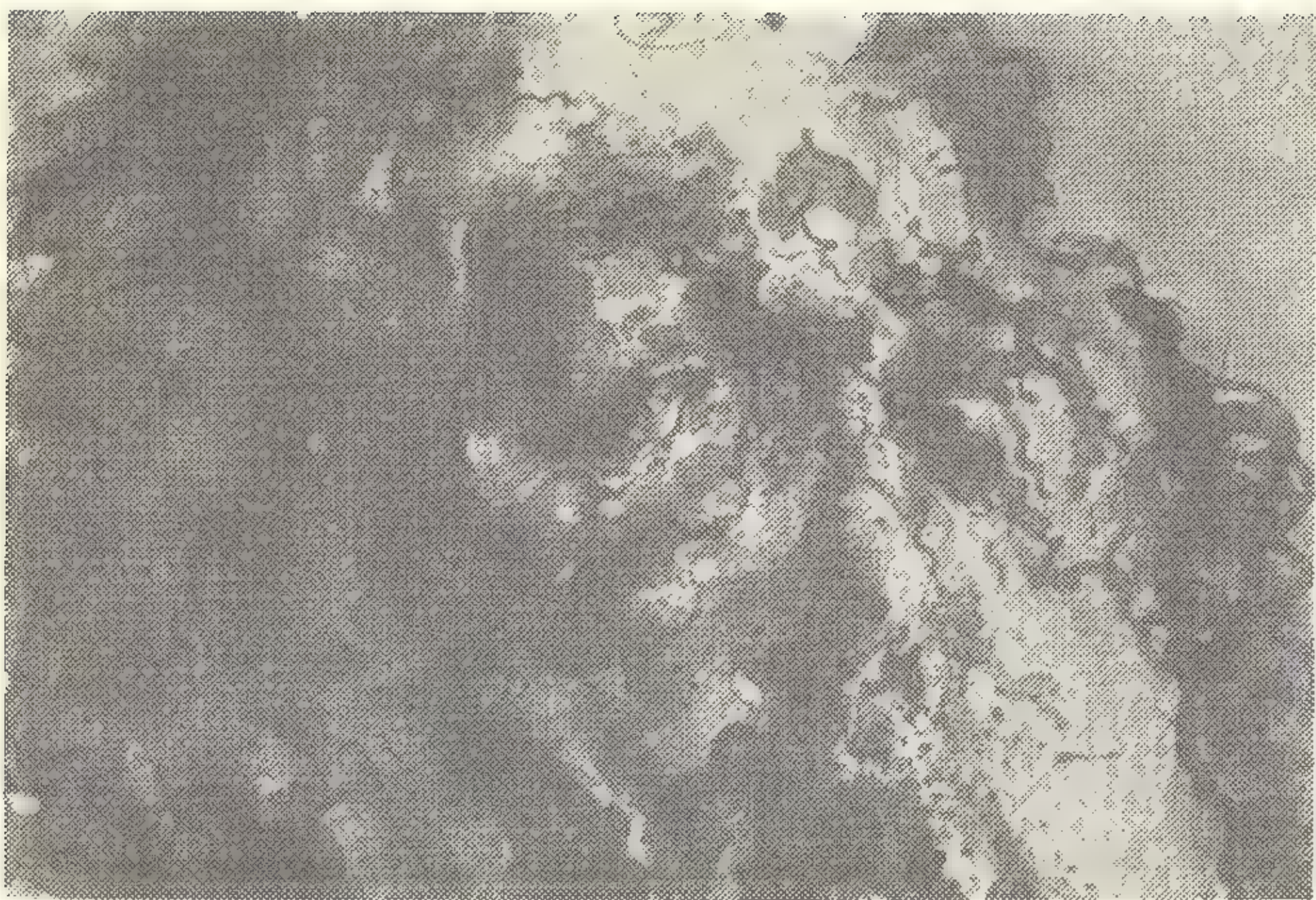
مروان قصاب باشي

لكن (التعبيرية) في شكلها الاكمل ، لم تتجسد الا عند الفنان [مروان قصاب باشي] الذي ربط بين هذه الصيغة الفنية ، وبين ما هو محلي من مواضيع وأشكال واعطاها بعض الميزات الخاصة .

يؤكد مروان على الصياغة التعبيرية ، والصلة المتينة التي تربط الفنان بعمله ، فاللوحة تجسد المعاناة الفردية بوضوح تام ، وتوصل بعد ذلك الى اسلوب خاص غاية في التفرد من حيث قدراته الفنية العالية ، ومن حيث وعيه لمعاني التعبيرية ، لما يملكه من عالم غني ذاتي ، ولاحتكاكه الواعي بالتعبيريين الالمان اثناء دراسته ... واقامته في برلين ، لفترة زمنية طويلة .

قدم - في البداية - ذكرياته القديمة ، الوجوه التي عرفها في شبابه وطفولته ، تحمل بعض التشويشات البسيطة ، تضخيم الرأس ، وتبديل الملامح او التقليل من أهمية الجسد على حساب الوجوه ، كان في بدايته ينقد عالم طفولته ومراهقته ولهذا تحمل بعض أعماله الاولى صفة ذاتية لها جوانبها الاجتماعية .

ولكنه لم يلبث ان تحول الى صيغة جديدة من التعبير ، ابتعد عن تمثيل الاشخاص المختلفين ليقدم نفسه ، وجه كبير على مساحة اللوحة ، وبرزت الاخاديد على هذا الوجه ، الذي أصبح يمثل الارض الممتدة الواسعة ، واصبحت الارض وجه انساني معبر ، لا يمكن فصلها عنه ، يترابطان معا في رباط محكم ، تجاعيد الوجه هي تضاريس الطبيعة ، وعيون الانسان هي وديان ، وأنفه جبل ، وخده هضاب ، وما ينمو على الوجه من شعر يماثل ما ينمو على الارض من اعشاب .



وجه ... مروان قصاب باشي



وجه ... مروان قصاب باشي



وجه ... مروان قصاب باشي

ان هذا الترابط يمثل شكلا من التعبير الفني ، عرفناه في حركتنا التشكيلية ، ويمثل أحد خصائص التعبيرين - أو بعضهم - وهو صيغة لها طابعها المحلي ، ذلك لانه يحمل عملية توحيد بين الانسان والطبيعة حوله ، وتداخله معها واضفاء الاحاسيس الانسانية عليها ، وعلى الاشياء التي تحيط بالانسان ، وهكذا تأخذ الاشياء أهمية كبيرة لانها الرموز التي تنقل ما يريد الفنان ، وهكذا أصبح بإمكان الفنان التعبيري أن يتجاوز الدائرة الذاتية الى الآخرين عبر العناصر المشتركة بينهم وبينه .

لان المشكلة التي يسعى الفنان التعبيري لحلها هي قدرته على ايجاد ما يساعده على تصعيد ما يعتمل في أعماقه من أحاسيس وانفعالات ، وكوابيس أحيانا . ويجد الارض المشتركة مع الآخر الذي يبدو له بعيدا عنه ، لا يصل اليه ، لانه يعاني من أزمة يريد التعبير عنها في لوحته لا يصلها للآخرين ، ولا يصل اليهم ، لان مشكلته الخاصة العميقة والخاصة تضعه وحده أمام الازمة .

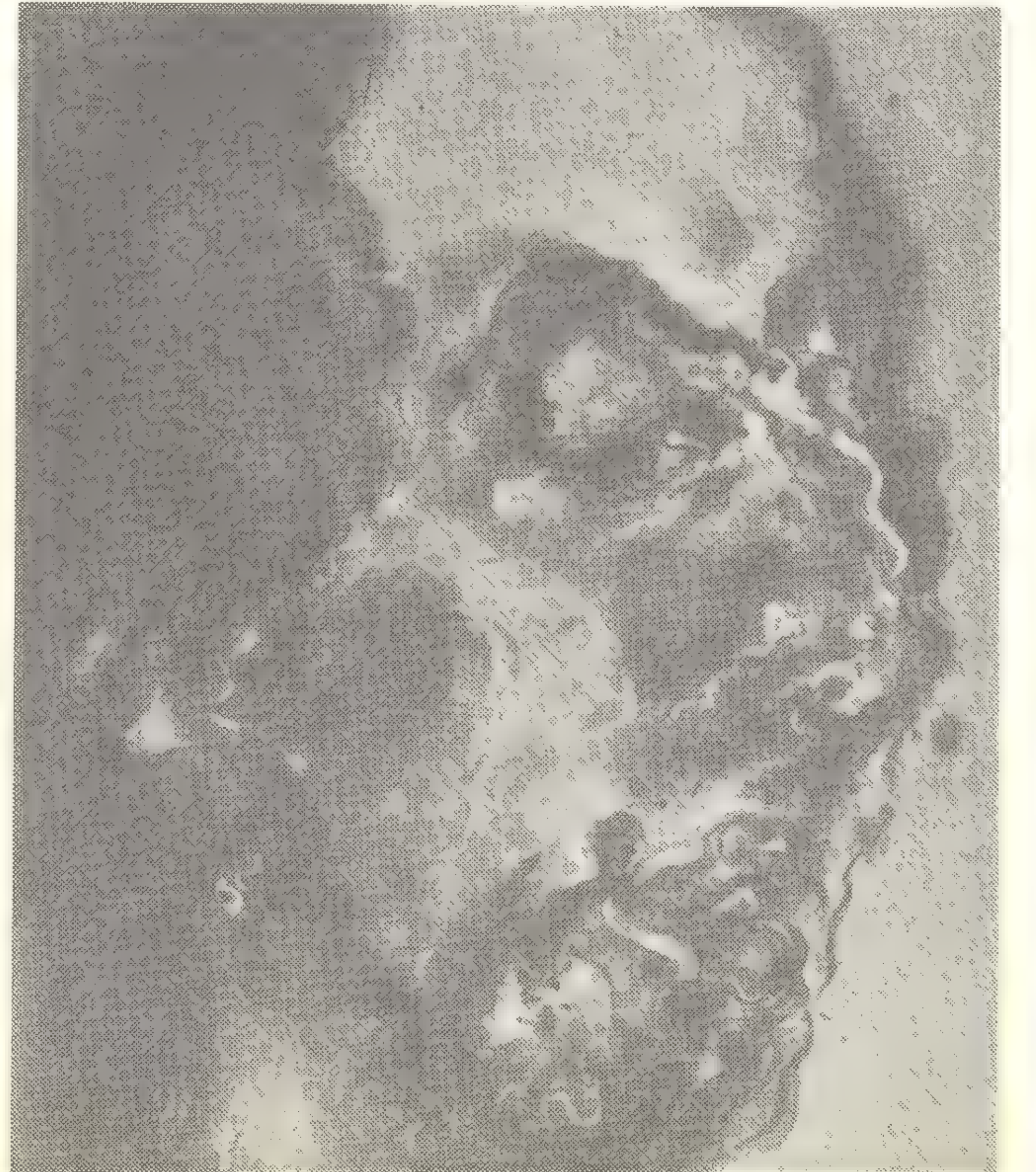
وحين يستطيع الفنان - عبر حلوله الفنية - ما يساعده على جعل مشكلته عامة . ومشاركة مع الآخرين ، يتخلص من أزمته الشخصية التي تجعله يحاور نفسه ، ليحاور الآخرين ، ويفتح لهم نفسه . ونلاحظ بأن مواضيع (مروان) التي قدمها في البداية كانت شخصية ، لكنه حين ربط انسانيته بالارض حوله ، وجسده ضمن المساحة الكبيرة ، أعطى بهذا الانسان ما هو مشترك مع الآخرين وتحول وجهه الى تمثيل وجوه الآخرين ، ويعكس معاناتهم كما يعكس معاناته في وئام .

وحتى حين استخدم « الطبيعة الصامتة » و « الدمى » فقد عكس من خلال حركة اللون ، وضربة الفرشاة ، ون خلال اوضاع الاشياء ، الاوضاع المأساوية التي عبرت عنها الوجوه لكنه ابتعد شيئا فشيئا عن « الالحاح على العامل الذاتي » ، وعن المباشرة الى الاشكال الأكثر تعقيدا ، والى رمز الذي تترجمه الاشياء ، واسلوب رسمها في خطوط اللون الحادة والمتفجرة ، كأنها يرسم بدمه ، وبكل جوارحه ، ويصل الى الآخرين عبر الاشياء المشتركة معهم .

وان تحليلنا لما قدمه [مروان قصاب باشي] من تجربة تعبيرية وما توصل اليه من حلول لازمة التعبيرية ، لتصبح فنا شخصيا لها جذورها المحلية ، في بلادنا ، ستساعدنا على توضيح ما قدمه الآخرون الذين لجأوا الى التعبيرية لتساعدهم ، وما أضافه كل انسان منهم ، ليقدم لنا شخصية مستقلة لها حضورها ، ضمن « المدرسة الفنية » ، واستقلالها الفردي ، وحلولها الخاصة .



وجهه ... مروان قصاب باشي



وجهه ... مروان قصاب باشي

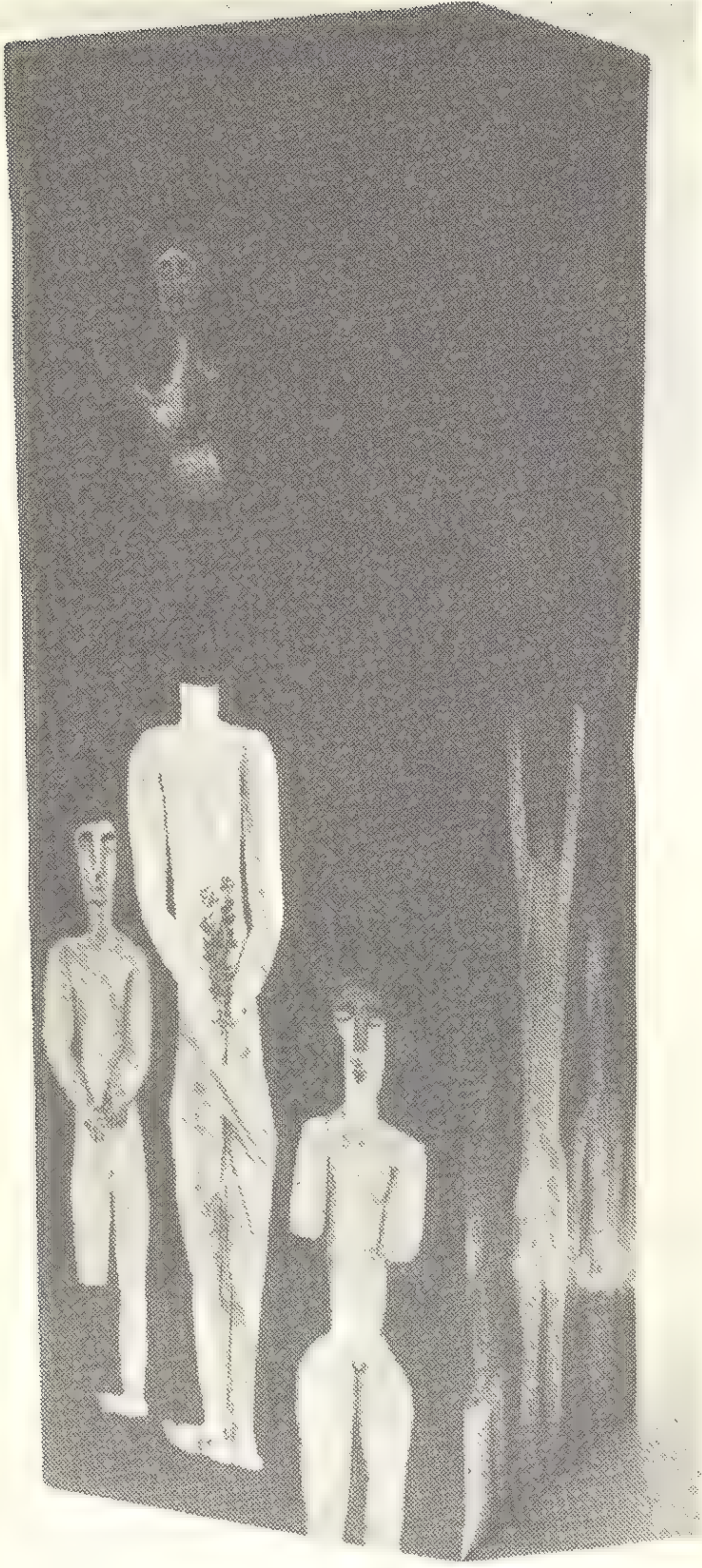
نذير اسماعيل

من بين الفنانين الذين تأثروا بالتعبيرية الفنان (نذير اسماعيل) ، ونحن نجد أن أعماله التي ينفذها بالحبر الصيني ، أو بتقنيات متنوعة ، ما يساعدنا على اكتشاف ذلك ، رغم أنه لم يكن تعبيريا في بداياته الاولى ، وظل يملك شخصية مستقلة لها تطورها الخاص المستقل الذي يتصل مع التعبيريين ، في كثير من الامور .

انطلق (نذير) من رسوم أخذها من البيئة الشعبية التي ترعرع فيها ، ومن الاحياء القديمة ، ولكنه يحمل كما يحمل أكثر التعبيريين المعاناة التي تترجم طفولة مأساوية ، ومشاكل عميقة أعطت المخزون الذاتي الضروري للفنان التعبيري .

ولكنه طور ما أخذه من بيئته ، وما تعلق به من أشكال حوله ، وما عاناه ، ودمج ذلك كله في منهج فني خاص ، أضاف اليه الموقف الانساني الضروري حتى يتجاوز الفنان الدائرة الشخصية ويوظف ما يملكه من أشكال ضمن لوحة لها شخصيتها الخاصة .

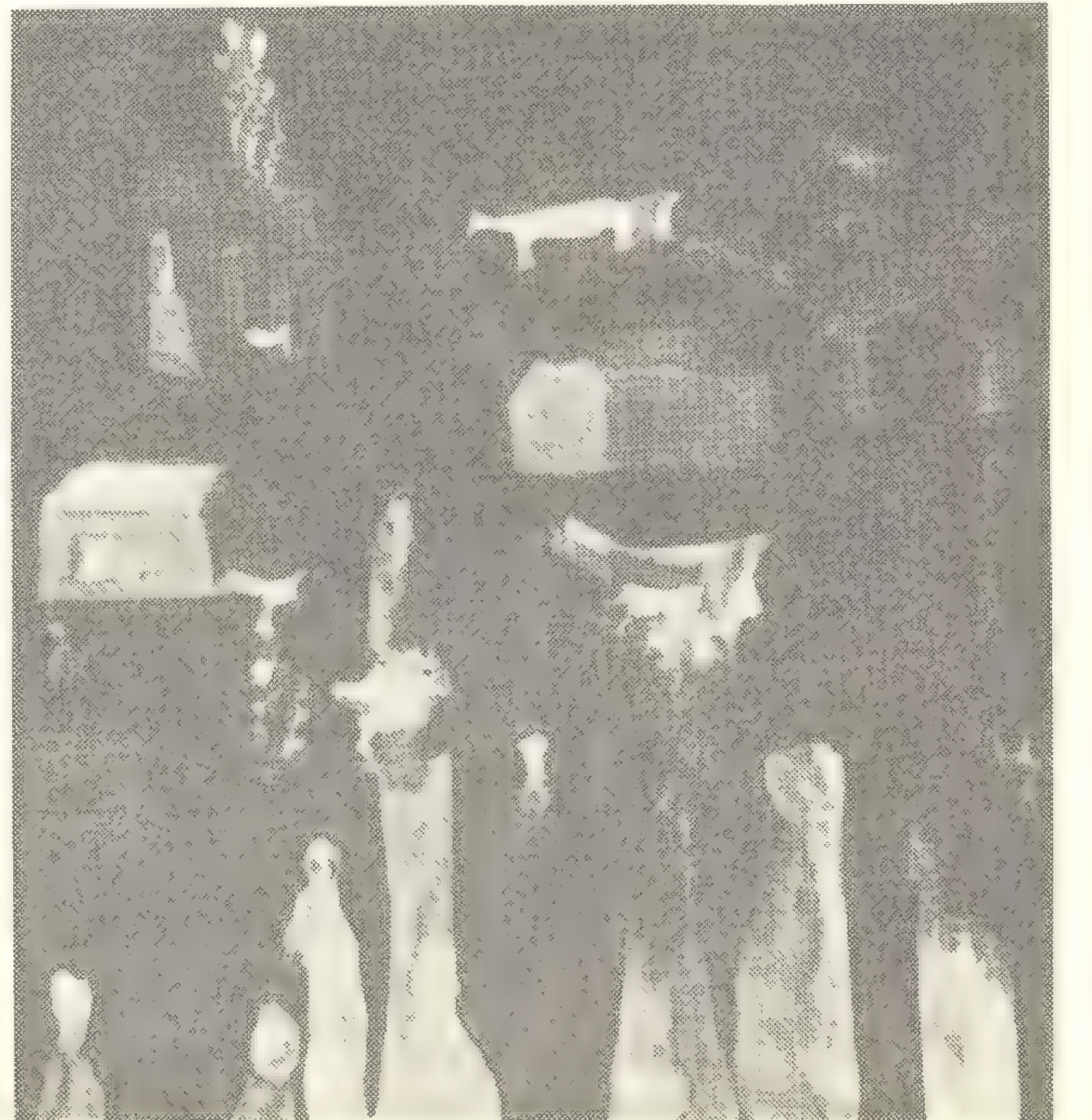
لقد اعتمد على (الانسان) ليقدم عبره المشكلة ، واحاطه بمساحة خلفية تحيط به من كل الجوانب ، حتى يرمز بذلك الى الواقع الذي وضع فيه هذا الانسان ، وقدم انعكاس هذا الواقع عليه ، وعلى ما حوله من أشياء .



نذير اسماعيل ... مكعب وأشخاص



نذير اسماعيل ... وجوهان



نذير اسماعيل

بيوت وأشخاص

قد احاط الانسان بالسواد ، وبرزت الاشكال من هذا السواد ، او حدده ضمن اطارات هندسية ، او خطوط تحجز هذا الانسان ، وتهدمت الوجوه، وبرزت معاناتها ، والح على علاقة هذا الانسان بالاشجار والطيور والبيوت والاحياء القديمة ، كأنه يريد أن يرمز لنا بهذه الاطارات لكل ما يقف بوجه هذا الانسان من قوى تدمره ، وصراع هذا الانسان كي يتحرر .

ان الانسان يعاني ، ويحاول بعض الناس مقاومة الاطارات ، ويستسلم بعضهم ، ويتجاوز بعضهم نفسه وواقعه ، لكن يبدو هذا الانسان على أنه متعدد المواقف، حسب الاشخاص المرسومين ، لهذا لا نرى تمثيلا مثاليا ، بقدر ما نرى تباين في الاوضاع حسب الظروف والحالات .

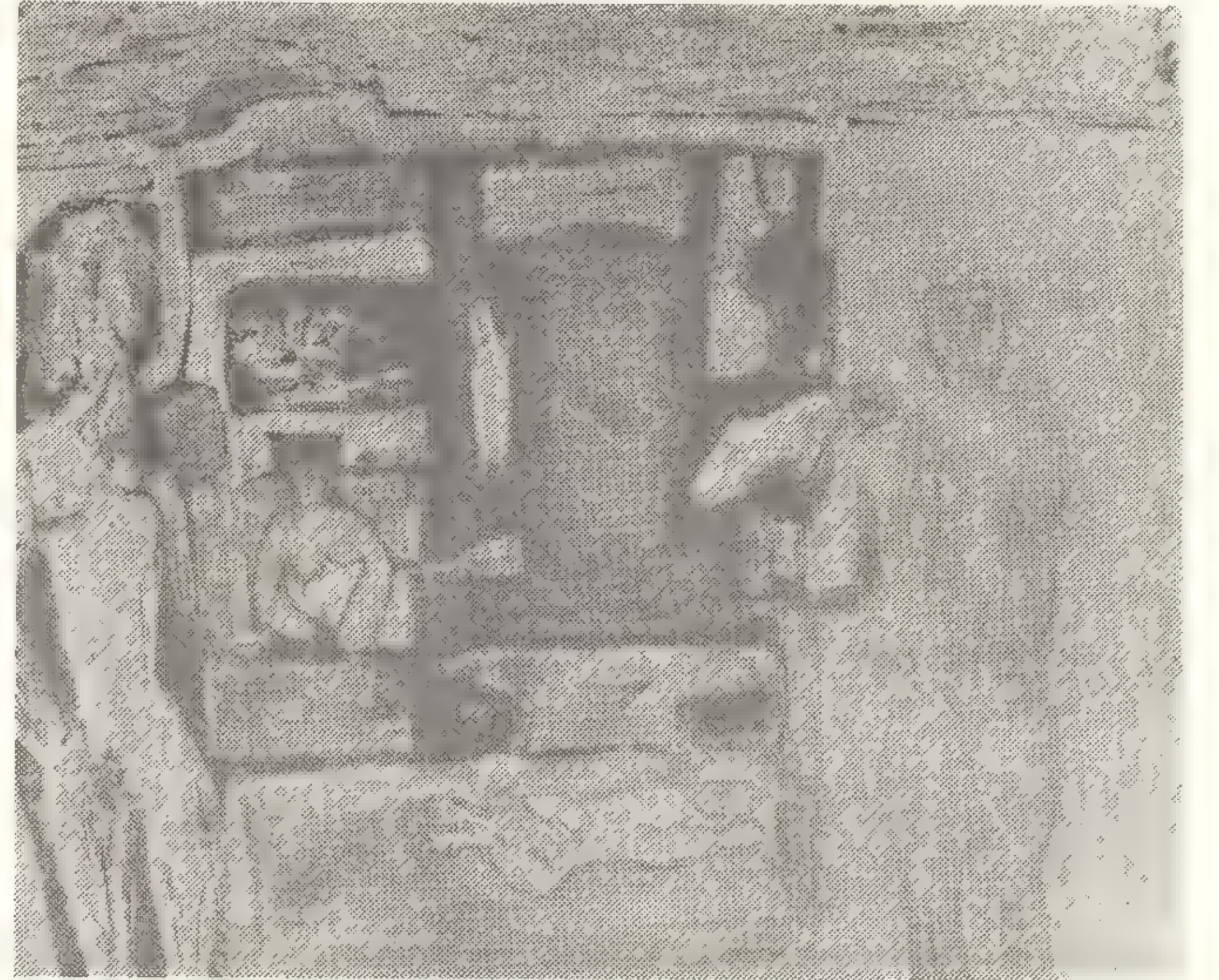
نراه يوزع اشخاصه بتكوينات متحركة ، تندمج الاشجار مع البشر ، والبيوت مع الحيوانات ضمن التكوينات المتحركة أحيانا ونحس بايقاع حركي ضمن علاقات الاشخاص والاشياء وتوزعهم ضمن المساحة، وهكذا خلق « عالما خاصا » .

ان المساحة السوداء تشبه الارض ، الذي صلب عليها الانسان عند بعض التعبيريين ، ونرى عمق التعبير الذاتي في الوجوه التي تعكس المعاناة التي هي نتيجة لعالمه الشخصي ومعاناته هو ، وتوحده مع اشخاصه، فهم جزءا منه لا يتجزأ ، ولهذا نراهم يترجمون دقائق حياتية يومية من حياته وحياة الآخرين بصدق ، وبغفوية خاصة هي نتيجة لان (نذير) لم يدرس دراسة أكاديمية ، وهكذا تتحول الاشياء والاشكال على يديه وتخرج دون افتعال ، وبدون تزويق .

ان (نذير) يلجأ الى (الأرابيسك) ليحرك شخصه وأشكاله ، ويساعده ذلك على خلق التآلف بين الناس في بعض الاعمال ، كي يتجاوز الفرد ما هو خاص لما هو مشترك . يحقق التضامن، ويوحد بين الناس والاشجار والبيوت والحيوانات في تكوينات متألقة ، تحمل قيمة تعبيرية ونضالية .



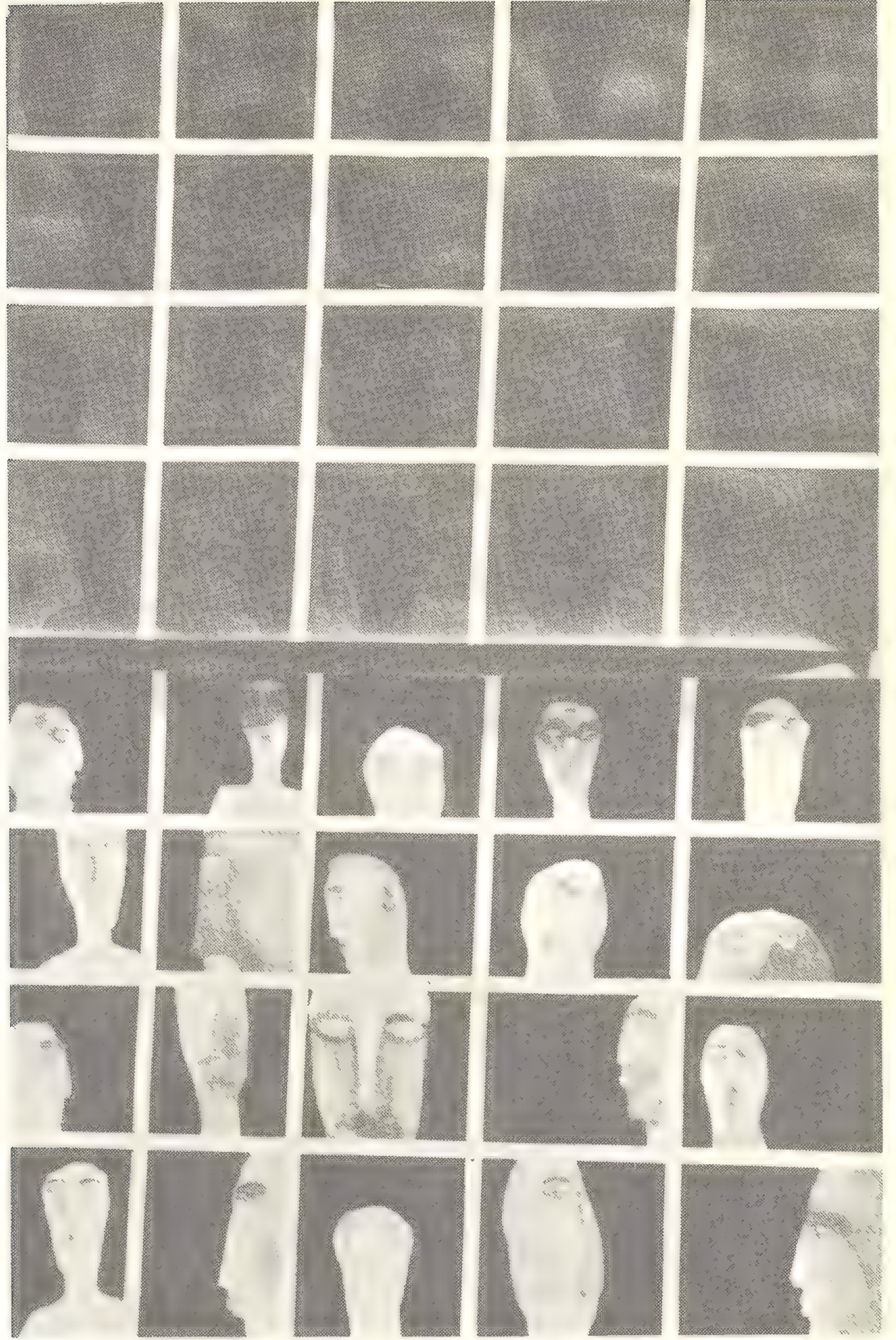
شجر وسمك واشخاص ودجاج ... نذير اسماعيل



استخاص وجدار ... نذير اسماعيل



اشجار واشخاص وحيوانات ... نذير اسماعيل



ندير اسماعيل

وجوه ...

لوحة أخرى ، لهذا لابد من التدقيق حتى يتمكن المشاهد من اكتشافه .

وهو لهذا ، يقدم لنا لغة تشكيلية لها خصوصيتها ، وتفرداها ، ولها جوانبها المختلفة القادرة على التعبير عن شتى الافكار ، ولها جوانبها الخاصة المرتبطة بالواقع ، وتركيبها الذي يؤلف بين جوانب هندسية ، وعناصر من الواقع ، وخيال خصب ، وقد يقدم لنا تراجيدية ... هي نتيجة لعلاقة بين انسان أو شيء أو شجرة ، وما يحيط به ، وقد تتحول الاشكال الى صيغ شاعرية في كثير من الاحيان ، هي نتيجة لتعلقه ببعض عناصر من الحياة التي تحيط به .

ونحس بأن التعاطف الانساني مع الاشياء المحيطة ، ترفع من قيمة هذه الاشياء لتصبح انسانية ، يضيف عليها المعاني التي يريد ، والافكار التي يرغب ، لهذا تمكن من التعبير عن الحس المأساوي عبر عناصر مهمة حوله ، واستطاع أن يجعلها تعكس نفس الاحساس الذي يقدمه الوجه ، وهكذا أكد على أن الرمز وسيلة هامة ، لترجمة بعض الاحاسيس الانسانية . ان هذا الرمز الذي يلجأ الى العناصر المهمة ، ويعطيها أبعادا انسانية ، هو رمز فني وليس مجرد صيغة من التعبير تصلح لكل فكرة ، انه يريد أن يعكس عبر كل الاشياء ما يريد ، وما يريده في لوحته يختلف عما يريده في

عبد الله مراد

إذا انطلق (نذير) من الاحياء القديمة ، ومن الزخارف والمساحات ، وقدم الانسان عليها ، فان (عبد الله مراد) قد انطلق من مشاهد طبيعية، حورها الى اشكال تجريدية بحس لوني مرهف وعجينة دسمة، وأعطى شواطئ عليها صخور وبحر في الأفق يسده ، وتبسيط للاشكال المتداخلة ، وتلاعب بها حتى يجمع بين متناقضين (الواقع) و (التجريد) وهكذا لانرى الشكل التسجيلي من (الواقعية) ، ولا نرى التجريد الا عبر الواقع ، وحملت لوحته شاعرية هي علاقات لونية .

وكنا نحس بأن هذه الاشكال المدمجة من (التجريد) و (الواقع) تحمل لنا عالميا ذاتيا غنيا ، تترجمه بعض التحويرات للصخور ، وبعض التعديلات للاشكال ، وهكذا ربط بين لغة خاصة وبين عالم ذاتي غني يترجم نفسه عن طريق تهديم الشكل الذي يرسمه وتعريته، ويضفي اللون على هذه العملية شكلا شاعريا لكن هذا الشكل يغيب أمام قوة التعبيرية التي نراها في علاقات اللون ، وأشكال المنحوتات البشرية التي عملت عاديات الزمن على تحويرها لاشكال لا انسانية .

واستمرت تجربته ، وعدنا لاكتشاف رغبته في حل التناقض بين (التجريد) و (الواقع) ، للوصول الى لغة خاصة تترجم أعماقه ، ونكتشف فيها عالمه الذاتي يترجم لونا فقط ، رسم الفراغ والحركة بعلاقة حركة لون على مساحة ، وتحولت الطبيعة الى علاقات لونية تترجم هذه الاحاسيس الخاصة والذاتية ، وابتكر الاشكال الاسطورية ولعب اللون دوره لإعطاء اللوحة شكلا تعبيرا تجريديا ، نحس فيه بنفسية الفنان المرهفة ، وطبيعته الهادئة ، والتي أضفت على أشكاله الصيغة العضوية ، ولكن بعض اللوحات عكست ما يختفي في الاعماق من اضطراب ، وتفجر ، ويتساءل الانسان هل يذهب (عبد الله) مع التجريد الى أقصاه، فيعكس عبر هذه اللغة ذاته ويعكس شتى انفعالاته المختلفة ، ويترجم أعماقه بشكل ملون ، هو المعادل اللوني والخارجي لعالم ذاتي ، أم أن هذه المرحلة ستبوقف، ليبدأ مرحلة جديدة لها خصوصيتها .

وفاجأنا مرة أخرى بعودة الى الواقع ، على نحو جديد ، بحدة اللون ، وبأسلوب عضوي ، لينعكس ما هو انساني عن طريق الانسان نفسه ، بعد أن ترجمه باللون والاشكال اللامحددة ، التي تملك لبعض عناصر ظلت علاقاتها بالتجريد واضحة تماما .

وهكذا اقترب من الواقعية أكثر ، لكنه لم يصبح واقعيًا ، واقترب من التجريد أكثر ولم يصبح مجردا، لأنه أراد الانسان قبل الشكل ... وأراد اعماق



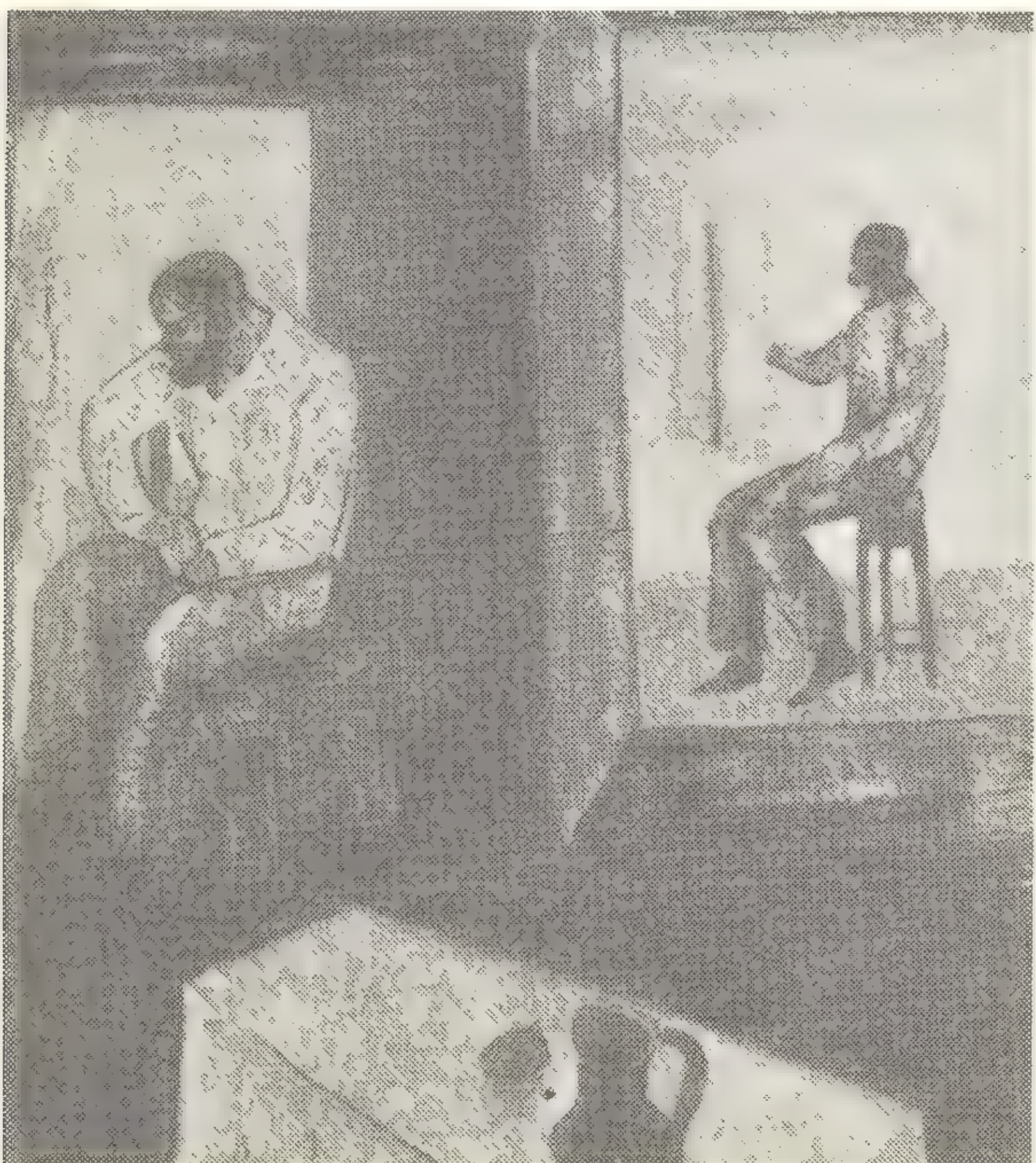
عبد الله مراد

تكوين ...



عبد الله مراد

على الشاطئ ...



عبد الله مراد

رشاء لؤي كيالي ...



تكوين .. عبد الله مراد

التجريد ، وقدم تداخلات الاشكال ، والتحويلات المختلفة التي تدل على الشكل الانساني أصبح العنصر الاساسي الذي يحوره ، واصبحت هذه العناصر متحركة اكثر ، وحيوية ، واصبحت تترجم مشاكل الآخرين بوضوح كاف .

واكتشف ان في حركة الاشكال ، والاجساد ما هو اكثر ديمومة من الصياغة التقليدية ، انه يربط بين عدة عناصر ويوحدها ويدمجها ، ويحورها احيانا لصيغ مستحيلة تشريحا ، وهكذا تخلق عن الشكل الذي يسبح في فراغ اللوحة بلا جذور ، واتجه الى الدمج الموحد للأشياء ، كأنه قد سار من وجود فردي ضمن عالم هوائي ، الى تلاحم بشري كامل يملأ الساحة ويغطي على كل شيء .

ونحس بأن « عبد الله » يقدم لنا ما هو (جدلي) يجمع التناقض ولا يريد الاستقرار عند صيغة محددة مسبقا من (الواقعية) أو التجريد ، يريد ان يعطي ما هو شخصي ، وما هو انساني عبر لغة خاصة ، ولا يمكن ان نرى فيها الصيغة التعبيرية التقليدية ، بل نراه يؤكد على جوانب تعبيرية يمكن ان تشكل اساسا لشخصية لها جوانبها المتعددة لكن أهم ما يميزها هو قدرتها على اكتشاف اسلوب فني خاص ومتميز ، ضمن حركة الفن التشكيلي عندنا ، وهذا الاسلوب يساعده على فهم الواقع ، والتعبير عنه بخصوصية واصالة .

الانسان ، ووظف ما يملك ليعكس العالم الذاتي الذي بدأ يصبح عالما أكثر استيعابا للآخرين ، وهو بذلك سار خطوة هامة باتجاه ربط فنه بعناصر مشتركة معهم . وظلت تجاربه ، تعكس هذا الشكل من التعبير الذي يملك أكثر من شكل ، ويحمل أكثر من تناقض ، وربط بين محاولة تدمج (التجريد) و (الواقع) . فيه اللغة اللونية ، والعجينة الدسمة المتناغمة ، والتداخل بين الاشكال البشرية والتجريدية ... بصياغة فيها الحركة ، وفيها الترابط الذي يذكرنا بالأرابيسك ، وهنا يحسنا (عبد الله) بأن هذه الصيغة من التداخل بين الاشكال والناس وعلاقات الالوان هي وسيلة لربط ما لا يربط ، ولاحكام السيطرة على اللوحة ... لتعكس عالما خاصا هو التركيب الجديد لعلاقة بين تجريد وواقعية ، انه يمثل لغة جديدة تشخيصية .

وهكذا كان دأبه ، يقتحم المشكلات ، دون هروب منها ويطور ما بدأ ذاتيا تجريديا ليصبح مشتركا أكثر وله مضمونه الانساني تترجمه علاقات بين البشر مع بعضهم ، في توحدهم وتداخلهم ضمن المساحة ، ليقدموا التعاطف الانساني والتآلف ، وهكذا حققت (التعبيرية) عنده صيغة جديدة هي نتيجة للمواجهة الصادقة مع الواقع ، ومع القضية بدلا من القبول بها أو بما هو مألوف من التجارب . وازداد مع الزمن قربا من التعبيرية ، وابتعادا عن

فؤاد أبو سعده

في اعمال (فؤاد أبو سعده) نكتشف شيئين أساسيين (حس شعري) و (تعبيرية تراجيدية) ، فالشاعرية هي اساس موروث من طبيعته العميقة ، وتعبيرية لها جوانبها الخارجية المرتبطة بالاحداث ، فالشاعرية هي الشكل الاكثر عفوية حين يجد الفنان نفسه امام الطبيعة منسجما مع مشهد جميل يفتح أعماق ذاته ، البحر وما يحمله لنا من (مشاعر) والطيور وما تملكه من قدرة على الايحاء والتعبير عن الانطلاق .

ونحن امام رؤية مأساوية تعبيرية ، حين يطرح الفنان موضوعا ، ويستخدم الرموز للتعبير عن هذا الموضوع ، لهذا نرى الحصان والثور ، قد استخدما من أجل تقديم الحدث التراجيدي .

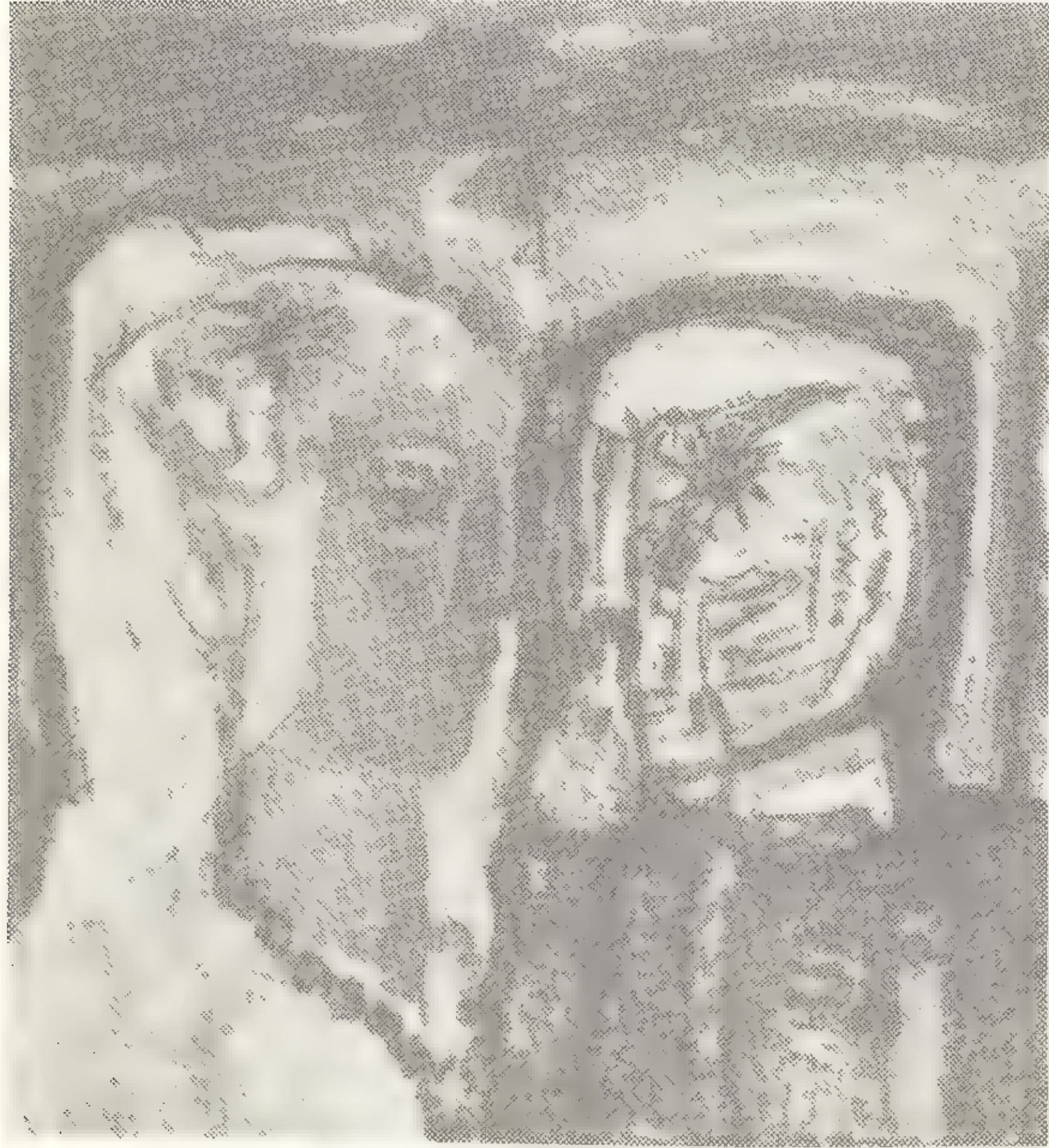
ونحس بأن لوحته في بدايتها الاولى تملك هذا التناقض بين هذين العنصرين ، واراادة لتجاوزهما الى تركيب يطرح الموضوع الخارجي بحس جديد ، ولغة خاصة .

هذا يعني أن التعبير الشعري كان الاسبق والاعرق في ذاته ، لكن الاحداث الخارجية قد دفعته الى التخلي عن الشاعرية ليعكس الاشياء الخارجية ، وتفلت منه بعض هذه الجوانب الشاعرية في كثير من الاحيان ، حين



فؤاد أبو سعده

العازف ..



فؤاد أبو سعده

عودة المحارب ...



فؤاد أبو سعده

وجهان ..



تكوين ...
فؤاد ابوسعده

ويسمى حتى يقدم لنا ما يصح أن نقول عنه بأنه معادل خارجي لوضع يعيشه ويتفاعل معه وتعكسه اللوحة بوضوح تام .

ونرى في لوحاته كلها انسان او اكثر ، على مساحة هي الارض ، يختزل الوجوه ، ويشوهها ، ويربطها بما حولها من مساحة ، ويقدم عبر ذلك كله تحولات شتى ، ولكننا نستطيع دوما ان نؤكد على أن هذا الانسان الذي يقدمه ، هو الانسان الذي يعيشه ، ويرى من خلاله هذا الواقع .

ويغيب هذا الانسان في أعماله الاخيرة ، ضمن اللغة التجريدية التي تزدد عنفا ، ونصل في بعض الاحيان الى اشكال ملونة ، لا يمكن تفسيرها الا اذا امعنا النظر فيها حتى نكتشف ان العفوية ازدادت ، وان تحويلات الاشخاص قد أغرقت في البعد عن الواقع ، لكنها أصبحت أكثر عفوية ، وتربطها مع بعضها ، واندماجا يكشف عن تحول هام في تجربته يجعلها أكثر بموضوعات خارجية يعبر عنها ذاتيا ، اللون الشعري يعكس الاعماق الذاتية ، والاشكال مشوهة محرفة ، والرباط الحظي يجمع الاشكال في وحدة هي علاقة بين انسان ، وحيوان ، وشكل ، يتداخلون جميعا ضمن صياغة موحدة .

يرسم معتمدا على حدسه الخاص ، وسجيته الشخصية ، لكنه حين يفعل لحدث خارجي ويتأثر به يزداد تعبيرية ويغيب اللون الشعري الرومانتيكي أمام قسوة الحدث ، لهذا نرى الطيور تصبح عنيفة بعد ان كانت جميلة ، والطبيعة تتداخل مع الانسان الذي شوه وتصبح قاسية تعكس الوجه الآخر للحقيقة ، وجانبها الثاني الذي لا يقل أهمية عن الوجه الشعري الاول .

ويزداد (فؤاد) شاعرية مع الزمن ، وتزداد الرموز في أعماله ، وتزدحم بالضربات اللونية الحادة ، وتبرز الثيران والاحصنة والنساء ، ويلعب كل شكل دورا هاما في اكمال المشهد وايجاد الحل التشكيلي الذي يريد أن يعبر عن طريقه .

وهذا كله يؤكد لنا أن (فؤاد) رغم شاعريته ، ورموزه ، وموضوعاته الانسانية ، يربط بين فنه ومعاناته ، بين كل لحظة من اللحظات ، ماذا تعطيه من مشاعر يسجلها عبر شتى الصيغ التي تتلاءم مع الموقف الذي يعاينه سواء كان ذلك الموقف علاقة انسانية ، أو تعاطف مع آخر ، أو كان صراعا ذاتيا بين رغبات مكبوتة تريد التحقيق ، وبين قوى تحدها ، وهكذا يجد الرمز الملائم لكل حالة .

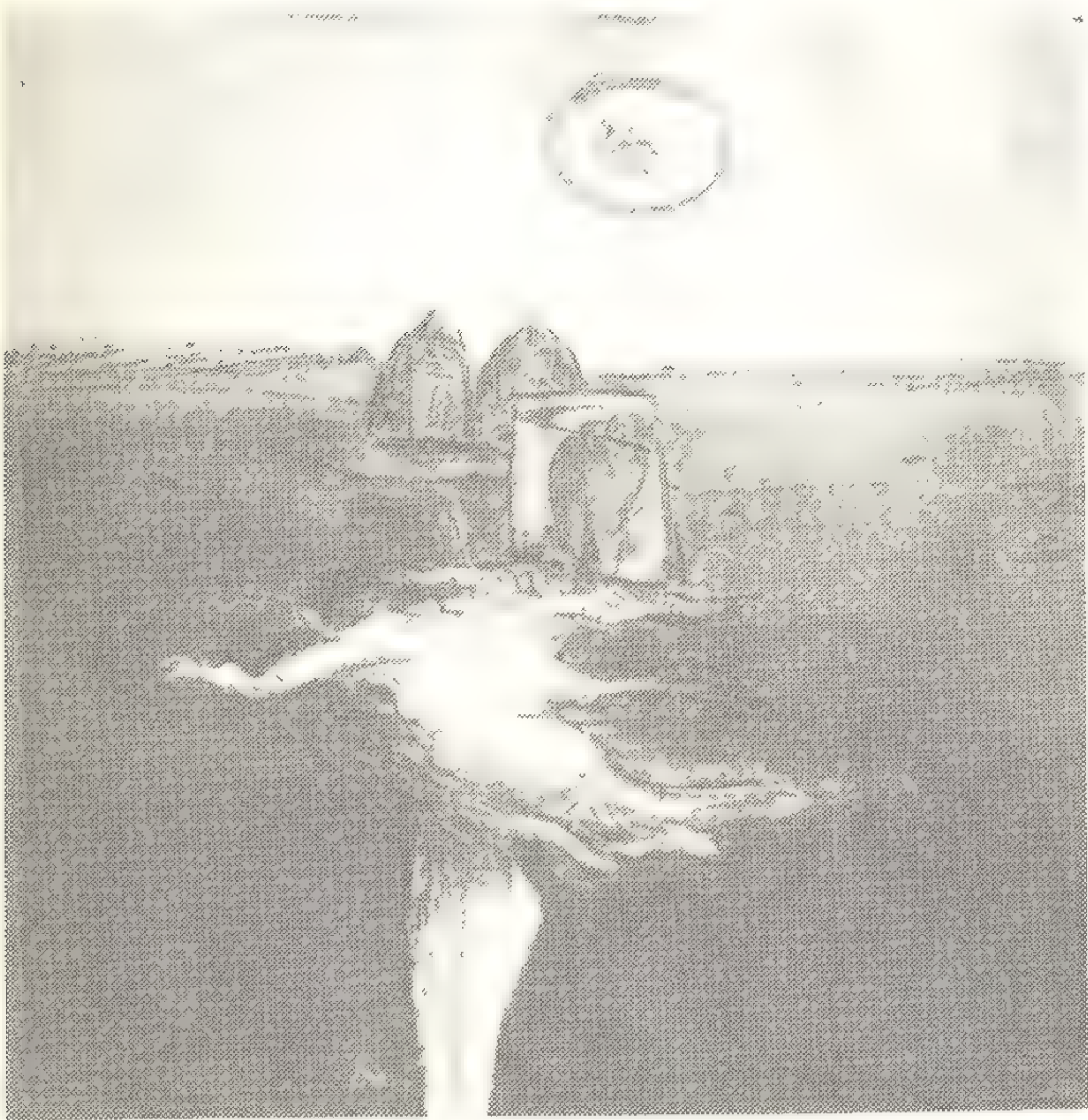
سعيد طه

واذا عكست تجارب كل من (نذير اسماعيل) و (عبد الله مراد) و (فؤاد أبو سعدة) صيغة تعبيرية لها شكلها الخاص ، نراها عند (نذير اسماعيل) تعتمد على علاقة بين انسان ومساحة ، بشكل عفوي من التعبير ، وعند (عبد الله مراد) تأخذ شكل علاقة بين (تجريد) و (واقعية) ، ولها جانبها العضوي والحس اللوني الشعري ، واذا كانت لدى (فؤاد أبو سعدة) تملك تراجيدية المتداخلة مع شاعرية ، في لغة بين التحريف والتجريد ، نحن امام تجربة متميزة تعطي التعبير شكلا اكثر (واقعية) من حيث استخدام الاشخاص ، ومن حيث الاعتماد على التشويه الكاريكاتوري ، وعلى الرموز الأكثر تعبيرا والمنفذة بواقعية .

ولا شك في ان (سعيد) كغيره من التعبيرين يعتمد على ربط فنه بذاته ، وبمواقفه يترجمها عبر الاشكال ، الانسان يلعب الدور الاساسي فيها في البداية ، نراه امام المساحات والمرايا والاشكال المحيطة به ، ان هذه الاشياء قد حولت هذا الانسان ، وتغلبت عليه ، اصبح مخيفا في كثير من الاحيان ، وفي نفس الوقت نرى الجوانب الاخرى التي تكشف عن أن هذا الوضع هو

وضع مؤقت لهذا الانسان ولا بد من أن يتجاوزه ليعود الى ما كان عليه .

ان التشويه والتحوير ، الذي يصل احيانا الى حد البشاعة قد استخدم على نطاق عالمي ، وعرفناه في حركتنا التشكيلية ، واعتبرت التجارب التعبيرية التي اخذت شكلا اجتماعيا أن اكتشاف اعماق الانسان ، وتقديمها على الوجوه ، هو وسيلة هامة لفصح هذا الانسان وتعريفه ، دون تزييف أو طلاء ، لهذا يحب الفنان رسم الوجه المظلم للحياة ، وتوصلت التعبيرية الى شكلين اساسيين من الصياغة للوحة ، احدهما يرجع هذا التشويه الى انه انعكاس لعالم داخلي يعيش في تمزق ، وفي مأساة ويحاول الفنان ان يتجاوز هذا التمزق الى الآخرين ، ويصل الى ربط تمزقه بهم .. والآخر يقدم لنا هذا التشويه كانعكاس لعالم خارجي مؤثر يشوه الانسان ، وهنا نرى الفنانين يقدمون التشويه على أنه يتجه لوضع اجتماعي محدد ، فالانسان قد يسحق ويستغل ، وعندها يتشوه ، ويبتعد عن انسانيته ولكن ثمة تشويه آخر هو ان الانسان يتحول الى استغلال الآخرين ، وهنا نحس بأن هذا التشوه قد وصل الى أقصى حدوده ، اذ لم يعد الانسان الا ذئبا ، وهو يمارس اضطهاده بكل وحشية ، وقد نحس بأن بعض الفنانين يربطون بين الشكلين من التشويه ، ويقدمون ما هو ذاتي كانعكاس



سعيد الطه

العنقاء ...

سعيد الطه

تكوين ...



تكوين ... سعيد الطه



سعيد الطه

دراسة ...

لا خارجي ، ويربطون بين حالة التشويه الذي نراه في المجتمع الرأسمالي ، حين يشوه الانسان سواء كان مضطهدا فيصبح بعيدا عن القيم الانسانية الحقة ، وحتى اذا كان مسحوقا فهو أيضا يبتعد عن كل القيم المطلقة ، لأنه يريد أن يصل الى اعادة حقه ، بكل الوسائل الممكنة وغير الممكنة ، وهكذا ...

ويلح (سعيد طه) على هذا الشكل من التعبير الذي نراه مرتبطا بوضع الانسان المستلب ، والمسحوق في كثير من لوحاته ، فيصوره مشوها فاقدا لانسانيته، لكنه في اعمال اخرى يكشف لنا عن وضع انسان آخر نراه امام المرآة وتحول الى شبح انسان ، غرق في عالم كله اثاث وأشياء ، وهكذا يتحول الانسان يتجه لهذا الواقع الذي انطلق منه ، وعاشه ، يفقد وجهه الحقيقي الى شكل لا انساني .

قد يبتعد (سعيد طه) عن الجوانب الذاتية ، حين يقدم لنا وضع اجتماعيا ينعكس على الناس ليشوهمهم، ولهذا يلجأ الى الرموز ، الى التعابير الأكثر تحويرا ، لكنه في النهاية يقدم لنا لغة فيها المضمون الانساني المتطور ، والشكل المتميز الخاص ، واللغة الفنية الشخصية .



السباحات ... جورج ماهر

جورج ماهر

ويقدم لنا الفنان (جورج ماهر) بعض التجارب الفنية التي ترتبط بالتعبيرية برباط محكم ، وهو يعتمد على الصيغة التعبيرية . ويلجأ الى الاجساد البشرية ذات القوة الهرقلية . التي نراها متحدة مع بعضها في صيغ متداخلة . بحيث لا نستطيع ان نميز شكل بشري من آخر ، لعل أهم ما تقدمه هو الحركة التي نميز الانسان في وضع التشوه من جهة تتجه لحالة مأساوية . لكنه يبدو قويا قادرا على مواجهة المواقف بتداخله مع الشخص الآخر . بحيث يتداخل الجسد مع الآخر ويتحد حتى يحقق ما يصبو اليه من رغبة في التغلب على وضعه .

وحين يرسم الاشخاص من منظور أدنى من الوضع الافقي يقدم لك تضخيما للارجل والايدي يساعده على توضيح القوة الهرقلية التي يملكها هذا الانسان ، وهنا نستطيع القول بأن التعبيرية مع (جورج ماهر) تتجه الى تصوير الجوانب المضيئة . الانسانية ، الانسان القوي الذي يستطيع ان يكون جبارا اذا اراد ... متحدا مع غيره ، ونحن لا نرى الارابسك الذي يتجلى في الحركة وفي التداخل بين الارجل والايدي . بل نحس بأن هذا الانسان أصبح قادرا على المقاومة ، وهنا لا تغلح القوى المعادية في تحطيم هذا الانسان ، ولا تستطيع منعه من ممارسة دوره ، بل يشرب قويا متحديا مما يعطي للتعبيرية شكلا آخر اكثر خصوصية ، انه يواجه الضربات القوية التي



الرقص في ١٧ نيسان ... جورج ماهر



جلجاميش ... جورج ماهر

تضيع بعض معالمه الانسانية ، ولكنه لا يتخاذل أمامها ولا يفقد قدرته على المقاومة والتحدي ، وهكذا تتجه أشكال التعبيرية الى عدة اتجاهات ، وتقدم لنا عدة حلول تعتمد أحيانا الشعرية ، والعفوية ، والتجريدية ، والتشويه الكاريكاتيري . والتحوير الانساني ، وقد تعود الى الصيغ الأكثر واقعية وكلاسيكية ، كما نراها عند (جورج ماهر) وذلك لان الانسان المرسوم قد تحول الى المرتبة الأعلى من البشر . لما يواجهه من مواقف ، وهو لهذا يلجأ الى التعبير بضخامة عن هذا الانسان ، ويقدمه كما لو كان احد أبطال الاساطير اليونانية ، ان مجموعة لوحاته عن (جلجامش) التي رسمها خلال السنوات الماضية تؤكد لنا هذه المعاني وتعكسها ، وهو يتجه الى (الموضوعات المحلية) حتى يربط هذه الاشكال بالواقع ، ويقدم لنا أسلوبا خاصا من التعبيرية الأكثر واقعية ، والابعد عن المفاهيم المحورة بتشويه للأشخاص ، والتي تدني من وضع الانسان وتجعله مستلبا ، بينما يبدو الانسان عند (جورج ماهر) أكثر قوة مما نعرفه عنه .



الانسان والأرض...
مأمون الحمصي.

مأمون الحمصي

في البداية أحب المساحات الكبيرة ، التي يبسطها ويلونها ، ويقدم عبرها عدة تدرجات من الاضاءة التي توحى بالعمق ، ورسم على هذه المساحات بعض الحيوانات ، البقر والماعز ، وأخذت هذه الحيوانات تعكس الوجه الانساني في لوحاته ، انها تمثل المعاناة الانسانية ، فهي تتجول ضمن المساحة ضائعة أحيانا وحائرة ، فيها القوة والعزيمة ولكنها موزعة ضمن جمالية المساحة ، وتسيطر عليها ما في الطبيعة من جمال .

وقد أعطى بعد فترة لرمز (الماعز) معاني عديدة، استفاد من تعدد أوضاعه على المساحة ليقدم عملية إعادة بناء اللوحة وتنظيمها وفق منظور جديد ، وربط هذا الحيوان برمز معين يريده .

ان (الماعز) هو الانسان الضائع على الارض ، وهو يرمز لما يعانيه هذا الانسان من ضياع في هذا الواقع الممتد البعيد ، ولها المفهوم أهمية كبيرة في تطور اتجاهه التعبير ، الذي اعتمد على المجموعة الهامة التي

لقد انطلق (مأمون حمصي) من الانطباعية ، أحب الطبيعة ، ورسم الوجوه ، وكان ملونا قبل كل شيء ، واتجه بعد ذلك الى الطبيعة الصامتة ، وبدأ يصير أكثر صلابة وتدقيقا في الوجوه التي يقلعها وأكثر اعتمادا على بناء اللوحة باللون يوشحه ، ليعطي الكتلة .

لكن هذه التجارب (الانطباعية) ، وما رافقها من دراسة للطبيعة والوجوه ، والأشياء ، أصبحت وسيلة أساسية تساعد على اكتشاف أسلوبه الشخصي الذي اعتمد على عدة تطورات أساسية وهامة .

رسمها بعنوان الانسان والارض وعبر من خلالها عن الصراع الازلي الذي يخوضه الانسان لتحقيق وجوده، وهكذا لم تعد (الارض) مجرد مساحات من الطبيعة الجميلة ، بل أصبحت عبارة عن خطوط تحجز هذا الانسان ، وتمنع حركته أحيانا وتحدد الاطار الذي يتحرك ، وهو قد استفاد من المرحلة التي رسم الماعز فيها ، ومن مرحلة أخرى رسم فيها الطبيعة وقدمها بجمالية واختزال وشفافية .

وتجلى التناقض بين مرحلتين أساسيتين في تجربته مرحلة رسم المناظر ، وحورها ، ووضع فيها الاشكال الحيوانية ضمن هذه المساحة ، وحجزها باطارات منها، ثم طور في بعض تجاربه المناظر وأعطاه عمقا أكبر ، عن طريق علاقة موسيقية تربط درجات اللون ، وهو قد دمج بين المرحلتين المتناقضتين في لوحات جديدة تحمل حصيلة كلا التجربتين .

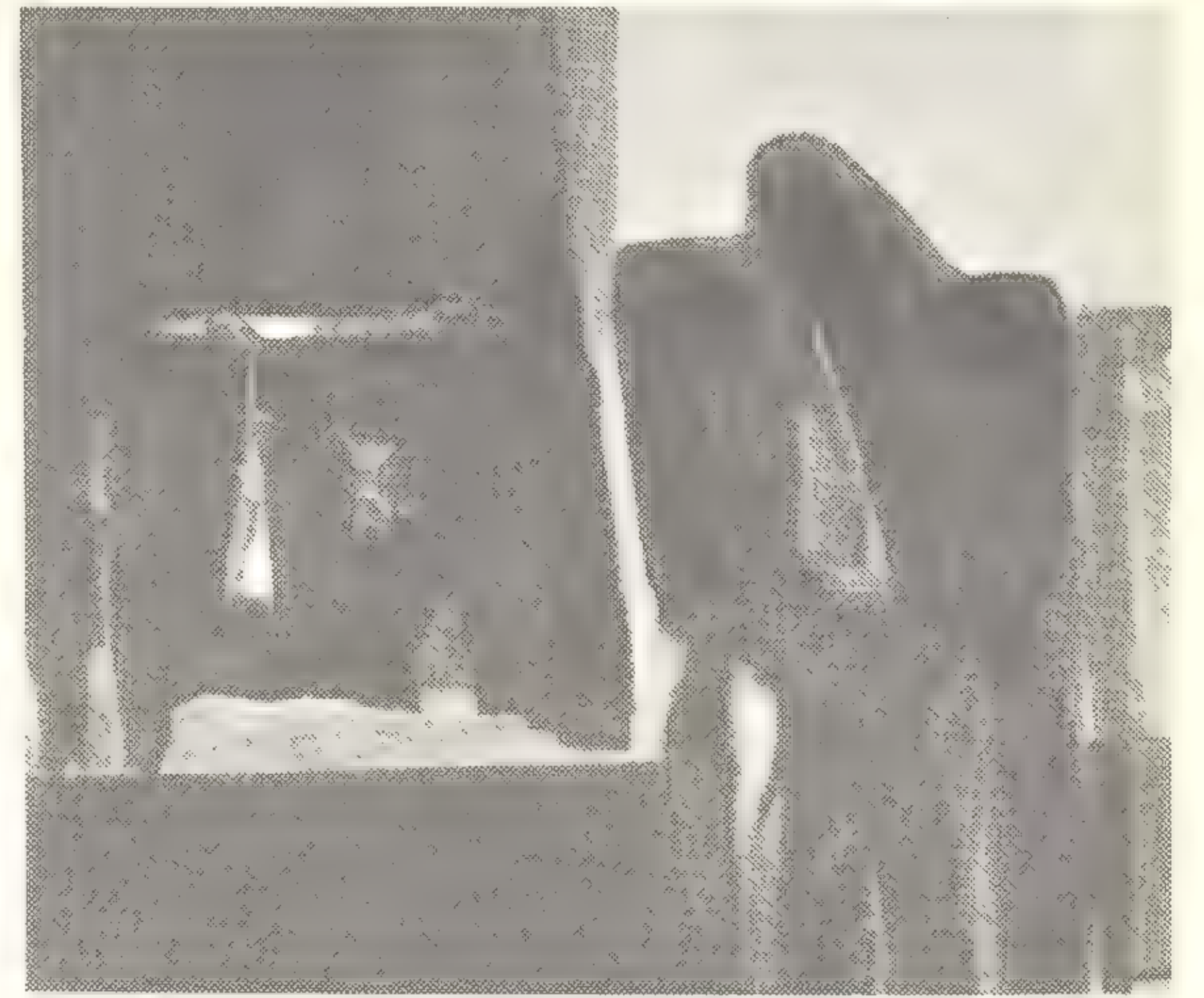
مرحلة خارجية تغني بمساحات اللوحة وتنظيمها تشكليا للتعبير عن جمالية خاصة لها عمقها التشكيلي، ومرحلة داخلية بدأت ترتبط بالحيوانات ، ثم الانسان الذي قدمه لنا ضخما قويا ، يملك القوة الهرقلية ، لكنه مصلوب ، ومقيد على المساحة الشعاعية . وقد انفصل هذا الانسان عن أرضه ، وعكس أسلوبا يختلف عن أسلوب التعبير في المساحة ، وهكذا ازداد الانسان قوة ، وازدادت القوة المعادية له قدرة على ضبطه وعلى توقيفه ، كأن (مأمون) يريد أن يقدم لنا المأساة على انها صراع بين انسان يحب الارض ويرتبط بها ، لكنه محكوم عليه بأن يبذل جهده كله دون أن يحقق الانتصار .

ان انسان (مأمون حمصي) المقيد على أرضه ، يذكرنا بمصير (سيزيف) الذي حكمت عليه الآلهة بأن يقوم بعمل لا غاية من ورائه ، ولا هدف له ، ولهذا رفع (مأمون) الصيغة التي رسم فيها أشخاصا ، الى مستوى التعبير البطولي والهرقلي ، ولكنه قيد بعض جوانبه بمنع حركتهم ، فهم من جهة أقوى ولكنهم معطو القوة بقدرة هائلة اصبحوا ضائعين ولا جدوى من قدراتهم ، ولا معنى لسعيهم ، ان المساحة هنا ، والصراع الذي نراه قد أخذ الشكل التراجيدي، قد ساعده على التعبير عن أزمة الانسان ، وعن عالمه المأساوي ، وان التحوير الذي أجراه على بعض الاشكال البشرية والحيوانية ، وعملية الترابط التي جعلت الانسان في هذا الوضع المعلق .

ويمكن أن يعطي المشاهد لهذا الوضع المأساوي أكثر من تفسير ، لكن من الواضح أن هذه التفسيرات كلها سوف تؤكد على مدى ما يمثله هذا الاسلوب من قدرة على الوصول الى تقديم مشكلة انسانية لها جذورها الفنية المحلية ، وارتباطها بالواقع .



الانسان والارض ... مأمون الحمصي



الانسان والارض ... مأمون الحمصي



الانسان والارض ... مأمون الحمصي



الانسان والأرض
مأمون الحمصي



الانسان والأرض
مأمون الحمصي



الشقيقتان ... لبیب رسلان

لبیب رسلان

بعالم ذاتي أو خارجي واذا عكست بعض التجارب شكلا من التعبيرية لها عدة أوجه ، فان (لبیب رسلان) يقدم صيغة جديدة من التعبير عن الانسان .

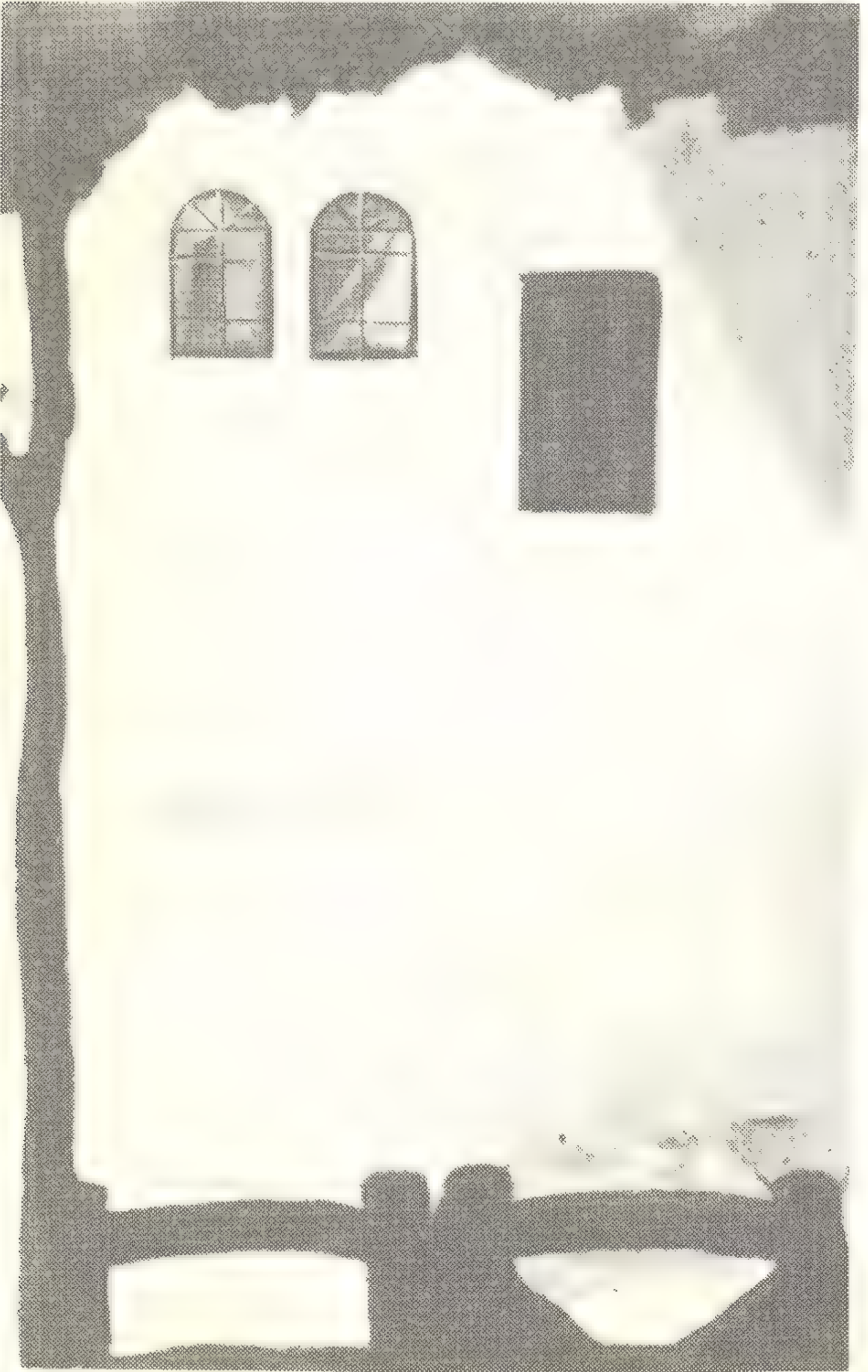
ان (لبیب رسلان) يربط فنه بوجود انسان يقف أمام فراغ معين ، فهو وجيد ومشوه ، وحتى لو كانت بجانبه امرأة ، أو قفا ، ان هذه التجربة تملك قسما كبيرا من المعاناة يحملها هذا الانسان .

ان وحدة الانسان المرسوم في لوحة (لبیب رسلان) تبدو هائلة ، فهو صفر أمام الفراغات ، وفرما تسحقه العوالم المحيطة به .

اذا استطاعت (التعبيرية) ايجاد بعض الصيغ المختلفة ، التي قدمها الفنانون التشكيليون ، وأكدت على الانسان ، وعلى وضعه مأساوي ، وربطت ذلك



نافذة صغيرة ... لبيب رسلان



تكوين ... لبيب رسلان

لقد ركز (لبيب رسلان) على هذه الفراغات ، وعلى الأشياء التي تحيط بهذا الانسان والتي تساعد على التأكيد على أن ثمة صراعا بين الانسان وبين ما حوله من قوى تضعه في هذا الفراغ ، وبين رغبة الانسان في أن يكون قادرا على الحياة بامتلاء .
قد نرى في إحدى لوحاته (فارسا) قد ترابط مع فرسه برباط محكم وتداخلا معا ، نحس بأن الانسان قد بحث عن التعاطف فلم يجده الا مع فرس ، ونحس بأن اعماق هذا الانسان تعكس أيضا شكلا من أشكال الفراغ الذي لا يملأه شيء ، ولا يمكن أن يتجاوز الانسان واقعه .

وحتى حين رسم (فتاتين) بجانب بعضهما ، وعكس من علاقتهما نوعا من التعاطف الانساني ، ولكن؟! مرة أخرى نرى أن المأساة عميقة تلف كل شيء ، وتبعد كل انسان عن تحقيق نفسه ، ولهذا فلا شيء يملك الامتلاء ، حتى التماثيل التي يرسمها والطبيعة الصامتة والطبيعة ، فقد انعكس على كل الأشياء هذا الفراغ القاتل الرهيب ؟

واذا تساءلنا عن مضى هذا الجو المأساوي الذي يعكس فراغ الانسان ضمن فراغ العالم؟! ليست هذه هي نتيجة طبيعية لمعاناة الفنان ، وترجمة لازمة حادة انعكست في اللوحات بصياغة فيه الرمز وفيها شكلا من (الميتافيزيقية) يضع المصير الانساني أمام تساؤل حاد ، معبر ، له جذوره العميقة في الحياة التي يواجهها الانسان المعاصر .

ان الالتحاق على الانسان وعلى مصيره ، وارتباط عميق بين تجربة وبين عوالمه الذي يقدمها تجعلنا نؤكد على هذه التجربة الخاصة ضمن مسيرة [التعبيرية] التي تمثل نوعا من الترابط بين الفنان واعماله الفنية .

واخيرا ... لاشك في أننا لم نستطيع ان نتقصى كل التجارب التعبيرية ، وان كنا اعطينا فكرة عن اهمها ، وعن الاشكال المختلفة التي قدمها الحركة الفنية في هذا القطر ، واذا كان ثمة من تجارب لم نتعرض لها فهذا يرجع الى انها قريبة مما تحدثنا عنه ، ولسوف نترك الحديث عنها الى مناسبات مقبلة .

رامبرانت

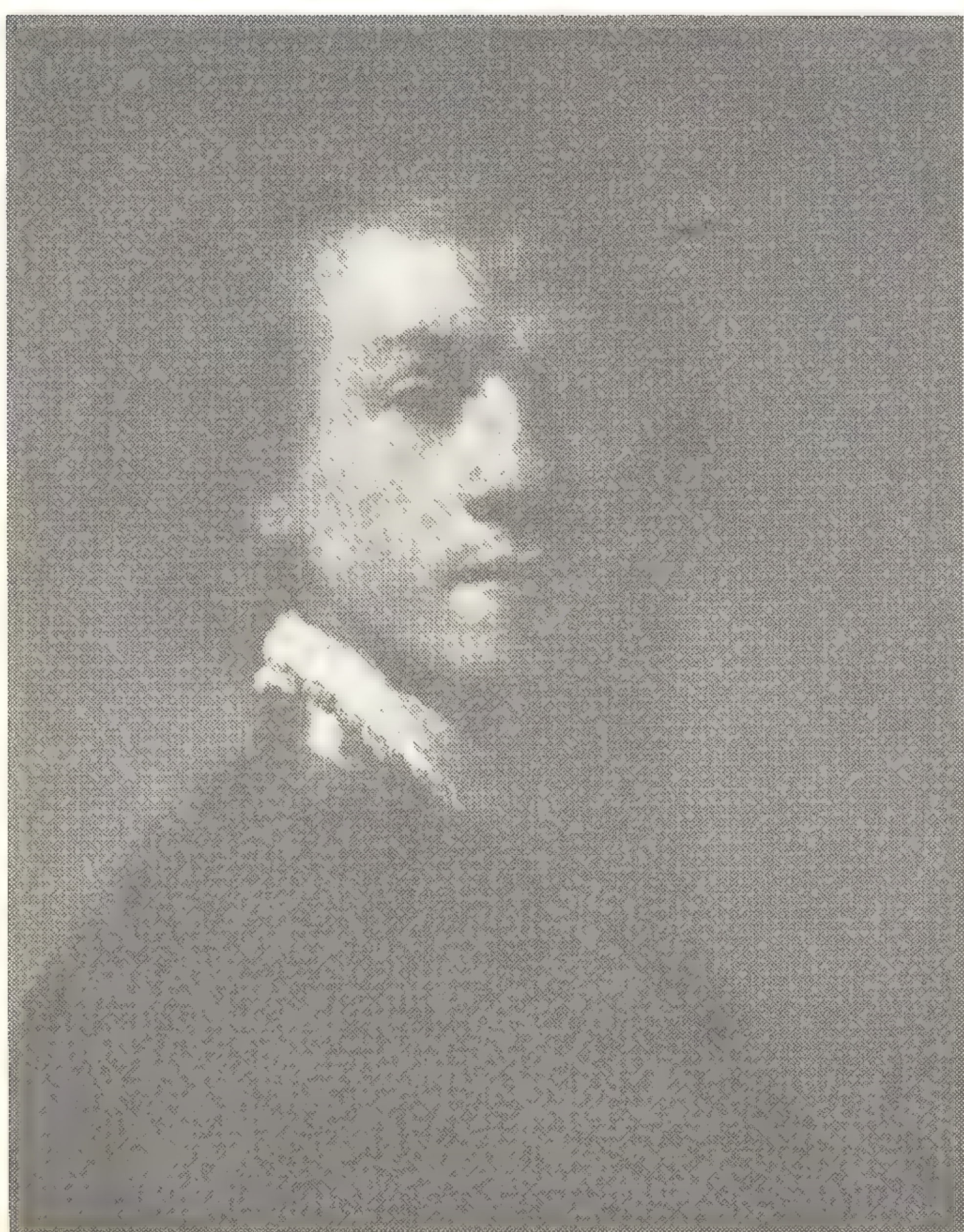
من خلال صورته الشخصية

محمد محمود حماد

سوف نقتصر في هذا البحث على زاوية محددة ، من الثروة الضخمة التي أورثها رامبرانت للإنسانية ، سجل فيها دخيلة نفسه ، وروى قصة حياته . هذه الزاوية ، هي مجموعة صورته الشخصية التي لخص فيها فلسفته ورؤياه الفنية ، وانعكاسات الاحداث التي مرت به خلال ما يزيد على اربعين عاما .

لن نتكلم عن الفنان الذي توصل عن طريق المؤلف ، لاعطائنا صورة عن الكامل والسامي ، وعن طريق « المضيء المظلم » ... الى اكتشاف النور الذي ينبعث من الاشياء نفسها ويشكل مادتها . ولا عن مقدرته التكوينية الفائقة في تنظيم الاشكال ، وتنويع الايقاع ، وتواتر الفراغات ، والظلمة والضياء ، معتمدا في نفس الوقت ، صرامة الهندسة ، وغنائية الموسيقى ، في اعمال ترضي الفكر والحس . ووجد في التتابع المستمر بين المظلم والمضيء ، المرئي واللامرئي ، طريقا لتلخيص حركة الكائنات، وكشفا للغموض الذي يحيط بالاشياء . كما لن نتطرق لرسومه السريعة التي عبر فيها بيد عليمه ، تريد ان تنسى مقدرتها ، عن جوهر المرئيات ، ولا عن لوحاته المحفورة التي استنفذ فيها كل طاقات هذا الفن ، والتي نشاهد من خلال مراحل العمل المختلفة ، مدى ما كان يهدف اليه رامبرانت للوصول الى الوحدة في الاثر الفني ، طارقا كل نوع من التضحيات بدون ان يدع للمهارة سبيلا للسيطرة على الفكر ، مستخدما كل وسائل التعبير ، ل اظهار ما هو « فريد » في كل ما يراه ، او يحلم به ، خلال اسفاره الخيالية .

فرحلات رامبرانت كانت تتحقق في احلامه بالشرق ، بالاراضي المقدسة . وكانت امستردام حيث استقر ، بعد سنوات الدراسة التي قضاها في لندن ، قد وفرت له كل ما يبتغيه خارج هولندا .



والمرافىء عادة مستودعات كبيرة لاشياء عجيبة ،
وامستردام كالبندقية تتململ تحت سماء رائعة التبدل ،
هذه المدينة التي تخترقها القنوات البحرية ، كانت
تستقبل رجالا من كل بلد ، وكل لون ، يختلطون فيما
بينهم بأزيائهم الغريبة ، وكانت المراكب تفرغ حمولاتها
من الاسود والفيلة ، وطيور الفردوس ، وكذلك الاحجار
النادرة والعطور والاقمشة ، والفاكهة ، وكل نوع من
الثروات .

كان ضباب الشمال يزيد في روعة هذا الشرق
التمثل في منتجاته وأزيائه ، وكان رامبرانت يشبع
نهمه في تأمل فتنة هذه المنتجات المتنوعة ، مستعملا
وسيلته الفنية الفذة « المضيء المظلم » .

هذا الفنان المقيم ، الى جانب تجواله في ارضه
الميناء ، وفي احياء امستردام الفقيرة ، وجد طريقة
اخرى لرحلاته ، باقتناؤه الاثار الفنية ، التي كان لها
سوقا كبيرة في البلاد الواطئة . وهكذا توفرت له
الوسيلة لكي يتوغل في الماضي وكذلك في اقاصي القارات ،
كان قدماء الايطاليين يقدون اليه في لوحاتهم ، كما تفد
اليه انفس الاعمال من كل نوع ، حتى منمنمات الهند
كانت تشير له بان متطلبات الفن عالمية ، وتؤكد قرابتها
بعقريات كل الزمان .

كانت الاثارة الفنية التي جمعها وانفق في سبيلها
الاموال الطائلة ، بمثابة الاستاذ والمرشد ، تعلم منها
اسرار الخطوط والالوان ، اكثر مما كان قد تعلمه من
الفنانين العاديين الذين تتلمذ عليهم في البداية ، كما
فتحت له التحف التي اكملت مجموعته ، من اقمشة
نفيسة واصواف واسلحة ، ونباتات ، آفاقا واسعة
لرحلات خيالية في كل الاصقاع التي تعلق بها الهامه
وانجازاته الفنية .

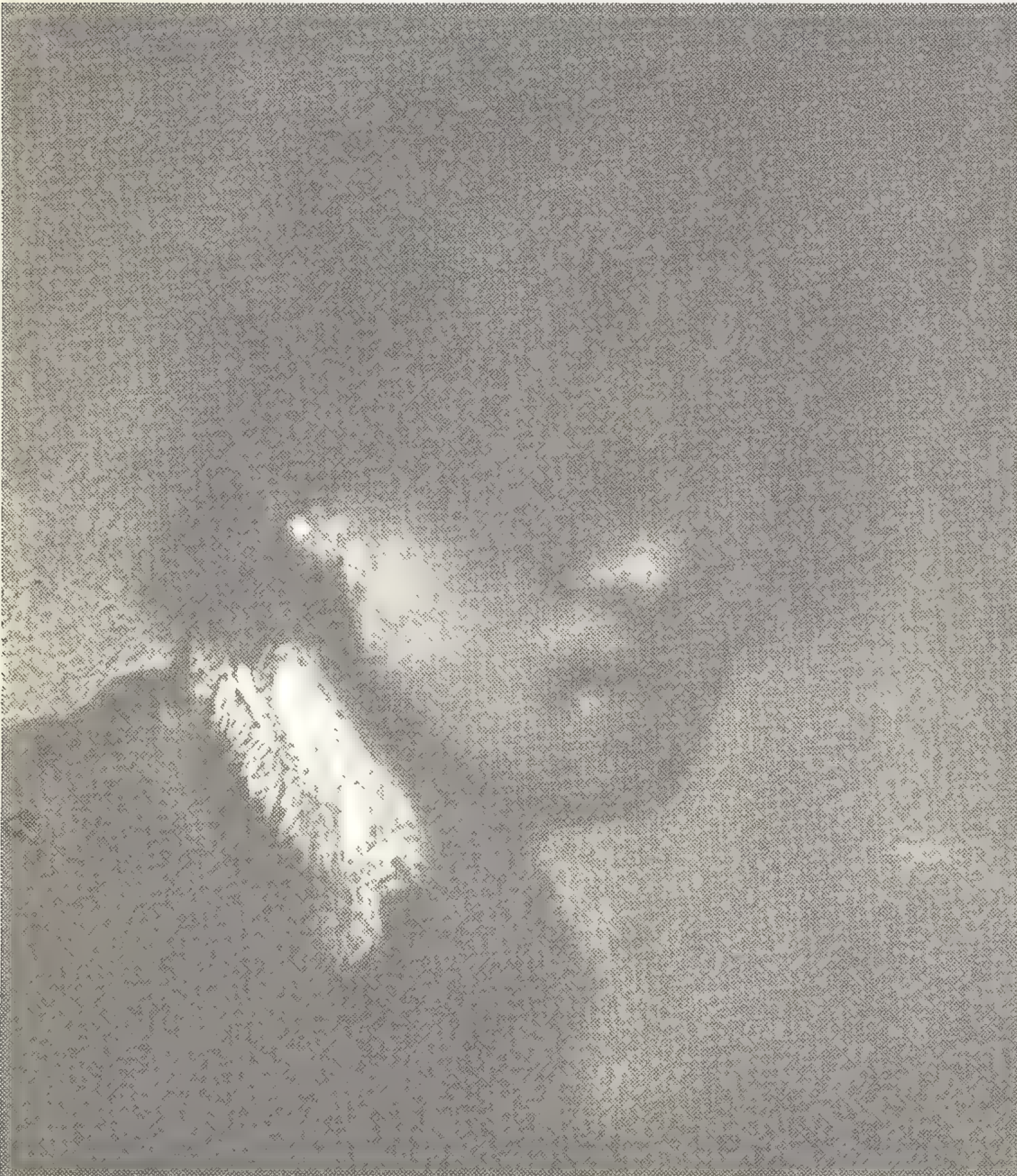
كان معاصرو رامبرانت يتهمونه بالشروء ، غير
انه كان في الحقيقة ينسى الضرورات العملية ، لانصرافه
كليا عن العالم الخارجي الى عالمه الخاص . فاذا كان
لا يجيب على ما يطرح عليه من اسئلة ، ذلك لانه كان
يريد الاجابة عما يطرحه هو نفسه من اسئلة .

لذا كانت تشاهد في عينيه ومضات غريبة . وكان
طيلة حياته التي ربط فيما بينها وبين اللانهاية يراقب
ذاته ، رفيقة دربه ، ويكتشف فيها ذلك الغريب
المجهول . فصوره الشخصية العديدة ، تضعنا دوما
امام انسان لا يتبدل من عام لعام فحسب ، وانما من
ساعة لاخرى .

ونجده يبحث عن نفسه ، في ميله لتغيير عصره ،
ومكانته ، وبلده . . فنراه معتمرا بعمامة أو قلنسوة ،
متزينا باحجار كريمة ، أو مرتديا زي صعلوك ، هنا
يشبه لصا شقيا ، وهناك يشبه المسيح ، ليس هذا
التنكر ضرب من ضروب التنقل والترحال ؟

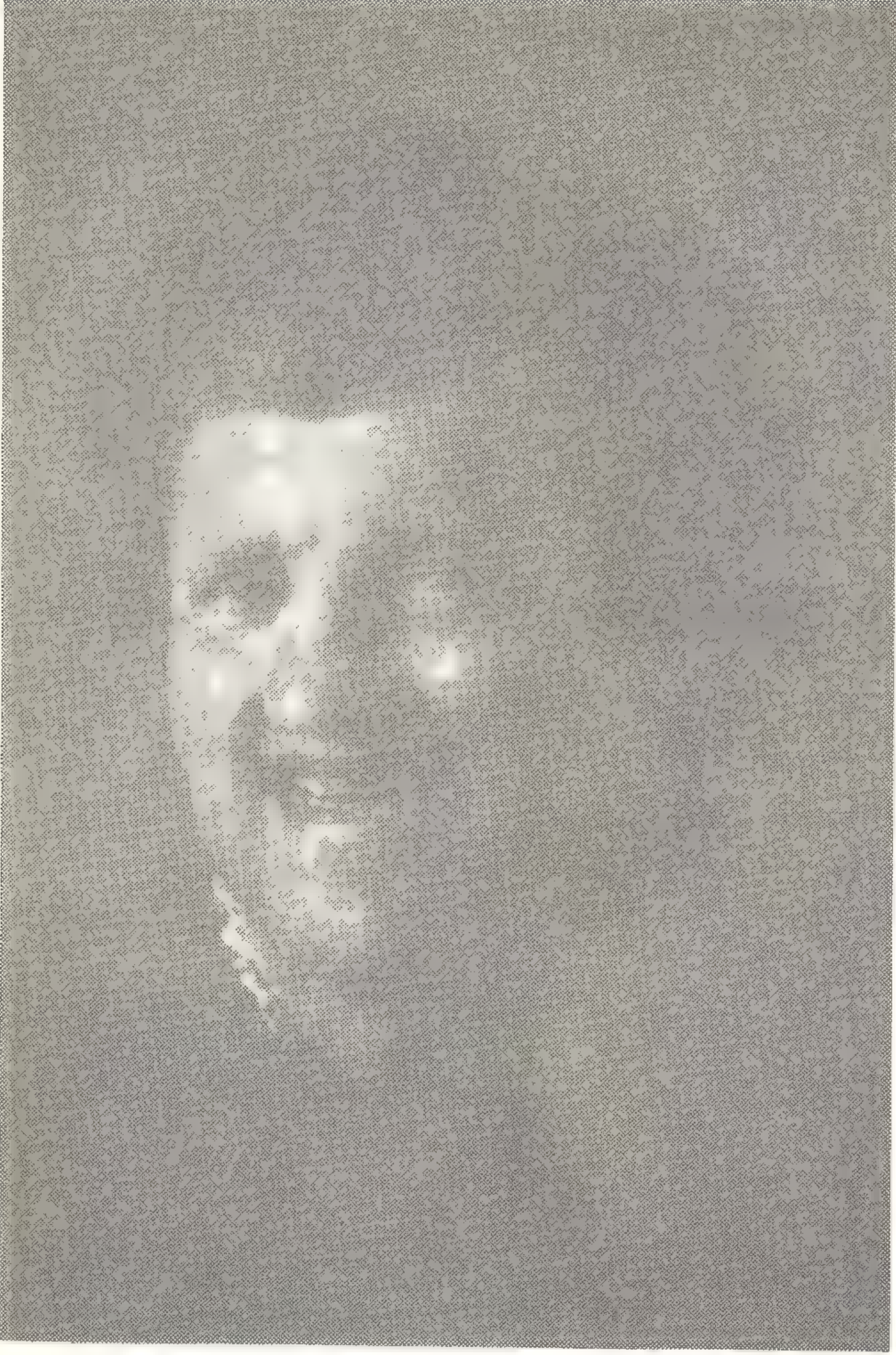
ولقد منعته تلك الصلات التي اقامها مع الامرئي ،
من اضاءة وقته في العلاقات الاجتماعية ، فهو بعكس
روبنز لم يكن دبلوماسيا ، وانما كان ينصرف الى همومه
الداخلية الحميمة ولتأملاته ، وكان يعجز عن تنظيم
نتائج نجاحه وفق منهج عملي ، لذلك وجد نفسه بسرعة
مضطرا لرفض كل اعمال التوصية ، فبعد السنوات
التي تلت مجيئه الى امستردام ، والتي كان ينتج فيها
اعمالا بالجملة ، قرر ان يفضل الطريق الصعبة على
الطريق السهلة ، لكي لا يخضع لاذواق الاخرين ،
ويتفرغ لارضاء نزعاته الفنية المحضة .

في سبيل هذه الحرية ، اهمل اتصالاته بمن حوله ،
وزهد في كل شيء ، ما عدا جمع الاثار الفنية ، ولم يعد
التطلع للمجد والشهرة يستهويه ، ولا المال يجذبه .
كان كل همه ان يعمل بحرية ، لذلك منع اي كان
من ان يقتحم محترفه ، وكان يرفض استقبال اي
انسان ، مهما علا شأنه ، في الاوقات التي كان يتفرغ
فيها لابداعه .



رامبرانت ١٦٥٩

صورة شخصية ...



صورة شخصية رامبرانت ١٦٢٠

الذي لم توقفه جملة المصائب التي تعاقبت عليه ، بل بالعكس كان فقدته لوالدته ثم أبيه ، واطفاله في ستنهم الاولى ، وزوجته المحبة ساسكيا ، وفي النهاية رفيقته الثانية وابنه تيتوس ، كل ذلك لم يكن ليقنطه اويخمد عزيمته ، بل أضفى على عمله ظللا جديدة اكثر عمقا وجلالا .

وكانت خلافاته مع السلطات وتخلي كبار القوم عنه ، وتقلص حياته الى دائرة منزله الضيقة ، وعدد من تلامذته وأصدقائه الخالص ، الى جانب عدم فهم الجمهور الكبير لفنه ، وضياع مجموعات من الآثار والتحف الفنية ، من الاسباب التي حمت من مشاكل المجد ، وتركت له المجال للعمل بهدوء ، بعيدا عن مستلزمات الشهرة ، وسوموم الزهو والمظاهر الباطلة . ولم يبدل ذلك من اتزانه الفريد ، وانما زاده تعلقا بعمله ، حتى ليقال انه حرره من كل هم دنيوي ليتفرغ بقدسية لفنه .

بهذه التصرفات فقد صداقاته بين الاغنياء والاقوياء ، وضع فرص تكليفه بالصور الشخصية التي كانت تدر عليه الاموال ، مفضلا التعلق بمجتمع البسطاء والمجهولين ، الذين كانوا ينظرون مثله ، ولكن بوسائل اخرى ، الى ما وراء الحاضر والواقع الملموس ، كرجال الدين والفلاسفة ، اولئك الرحالة في آفاق الفكر ، المنكبين على الكتب ، الباحثين عن اسرار الحياة .

ولكن رامبرانت ، هذا المحلل العميق لالغاز الحياة ، لم تكن له قراءات ، سوى الكتاب المقدس . . ذلك لما يؤكد الكشف الذي نظم ، بعد وفاته ، لمحتويات محترفه ، حيث لم ترد سوى ادوات العمل والملابس . فهو من خلال كتابه الاوحد ، كان لايفك يكتف الجواهر ، فيعكسه في انجازاته المعبرة عن أكثر تجاربه الانسانية ، وقد وجد هناك ، بالاضافة لكثير من مواضيعه ، اسلوبه الجاد العميق ، وتطوراته ، وكل ذلك المزيج الصلب من البساطة والسمو .

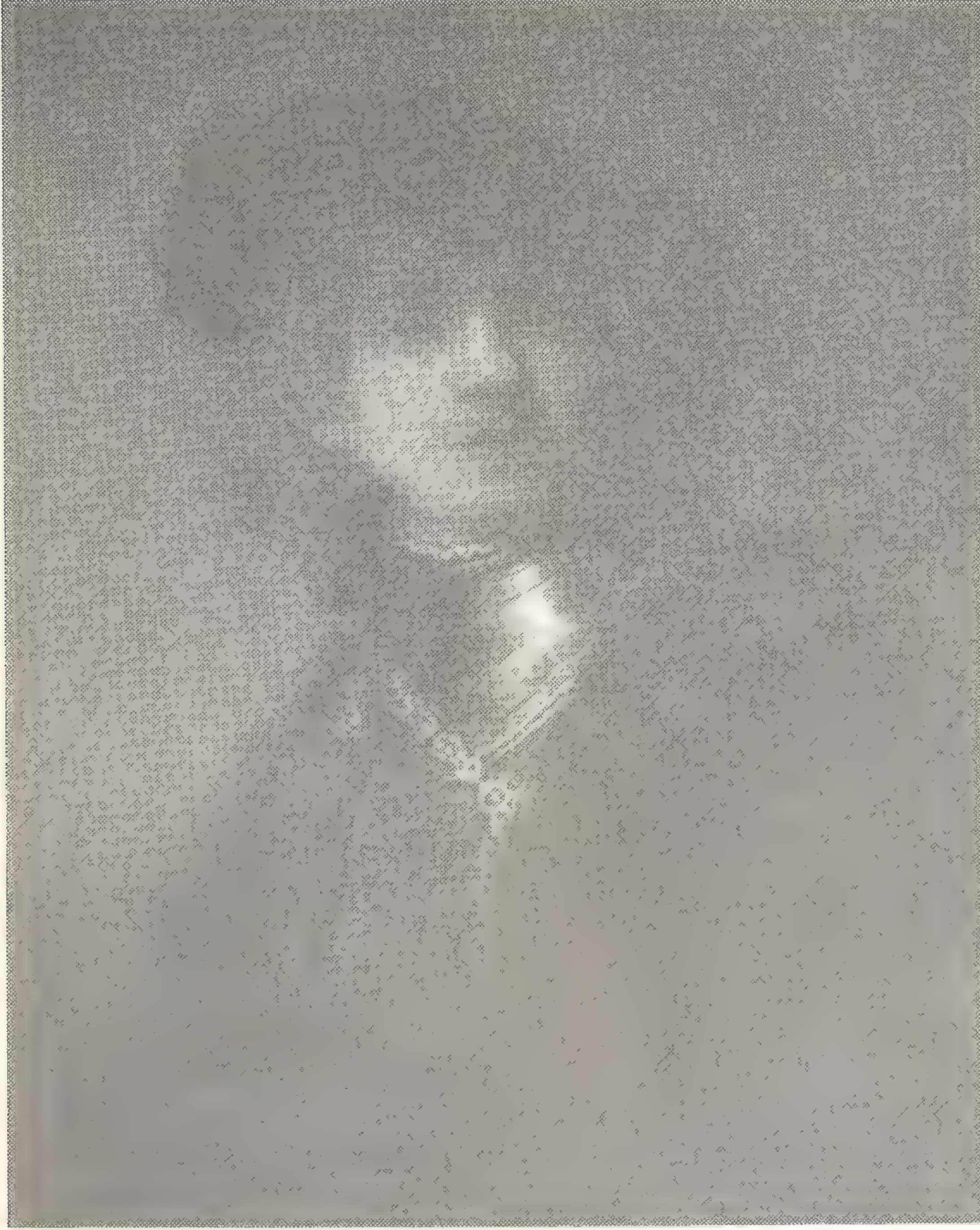
منذ عصر النهضة اتجه الفن لتمجيد الانسان ، الانسان المنتصر ، كان الفن يتحدث الى الانسان ، فلمن كان رامبرانت يتحدث ؟ ان التأمل في لوحاته ، وبخاصة في صورة الشخصية ، لا يقف في موضع المنتصر ولكن في موضع المتهم .

ورامبرانت لا ينظر الى ظواهر الاشياء ، لكنه يصور الاشياء ليحررها من مظاهرها الخارجية ، ومن هنا يأتي التصاقه الشديد باللون الموحد ، فهو ليس ملونا على طريقة فناني البندقية او فيرمير ، وانما هو هو الشاعر الفذ الذي يكتفي بعدد محدود من الالوان يوزعها باقتصاد بالغ لتتفجر من سمرة الظل ، (انه في ذلك قريب من ليوناردو ، وميكلانج في السكستين ، وغويا في منزل الصم) .

من هنا نشأ ولعه بالحفر الذي يتلاءم مع رؤياه الخيالية . ومن هنا ذلك العدد الكبير من صورة الشخصية التي تمثله احيانا بواقعية نادرة ، واحيانا اخرى تبعد ، بدون ان تضع ملامحه - فتنفصل عن كل ما هو ارضي ، لتبدو شيئا اخر يكتنفه الفموض والصمت ونداء المجهول .

ان مستقبل انسان مبدع يتحدد سلفا في طفولته ، فالنشأة الدينية التي نشأها تركت في نفسه القدرة على الصبر تجاه المصاعب ، والعطف على الضعفاء ، بدون أن يكون ممارسا للطقوس الدينية . ولكنه لم يكن يشعر باطمئنان كما كان يشعر عندما « يرسل الله اليه ملاكا صغيرا » يلهمه في عمله كما يقول كورو فيما بعد .

ملاك الالهام هذا كان يزوره باستمرار ، حتى غدا اهتزاز الاجنحة في حياته أمرا طبيعيا ، ملأ أعماله ، اننا مشدوهين امام غزارة انتاجه الملهم ، هذا الانتاج



رامبرانت ١٦٣٤

صورة شخصية ...

توالت عليه المصاعب من كل حذب وصوب ، تناقص عدد زبائنه تدريجيا ، وفقد وسائل الربح ، ولم يعد القوم يتحدثون عن كل عمل جديد ينتجه ، كما كانوا يفعلون في السابق ، ولكن هذه الفترة كانت اكثر فترات فنه صفاء وسموا .

واننا لنجد انعكاسا رائعا لمأساته في صورة الشخصية التي نافت على مائة صورة ، بين لوحة زيتية أو محفورة أو رسوم سريعة ، والتي تعتبر الى جانب قيمتها الفنية والانسانية السامية ، وثائق تنبؤنا عن هذا الانسان الكبير ، هذا الشريط يروي قصة حياة فنان ، منذ اعوام الشباب ، حيث تختلط الرصانة بفورة الاحلام ، الى السنوات الاخيرة ، عندما غابت الابتسامة عن الشفتين ، وبدأت النظرة أقل اتجاهها نحو العالم ، وأكثر تسلطا على أغوار النفس الداخلية ، وتلك الملامح التي تجعدت وتهذلت لم تفقد شيئا من قوة تصميمها .

واذا كان قسم من هذه الصور يعكس مأساة الفنان الا أنها ليست صور رجل منهك القوى ، مستسلم للقدار ، ولكنه الرجل الشجاع الذي يتحمل تحولات الحياة بصبر وجلد ، ويؤمن من قبل أي شيء آخر بأن له رسالة ، هذه الشجاعة تتبدى في النظرة النفاذة وفي العزم الصبور ، وحتى في ملمس اللون وحركة الريشة العصبية .

وهكذا تفجرت الاعمال الفنية ، من هذه الحياة الشبيهة بحياة الرهبان ، لتدلنا على الرجل ، بدون أن يشوبها أي دليل معاصر يمكنه ان يذكر بالعرض السطحي الذي يمتزج بكل حياة .

فاذا تأملنا هذه اللوحات التي تعود اولها الى سن العشرين ، واخرها الى سن الثالثة والستين ، لاحظنا أن الوجه يحافظ دوما على نفس التعبير الثابت المتسائل المستفهم ، وذات الرصانة التي رافقته من فترة الشباب حتى أيامه الاخيرة .

قد لا نجد بين المصورين الذين حللوا تبدلات تعابيرهم الشخصية ، فنانا آخر تأمل المراحل المختلفة لحياته ، أكثر منه فضولا وعمقا ، فالتاريخ يحدثنا عن رافائيل وروبنز ، وفان ديك وفيلاسكيز وغويا وانجر وكوربيه وسيزان وفان غوغ . كلهم صوروا انفسهم في لوحات شخصية وفي أعمار مختلفة ، ولكن تساؤلهم لم يكن بهذه الغزارة وهذا الاستمرار ، فلم يمر عام لم يقم فيه رامبرانت بتسجيل صورته ، متفحفا ، محاولا الوصول الى أغوار ذاته بواسطة اللون أو الرسم أو الحفر ، وهو الرجل الصامت البعيد عن الثرائث الكلامية حول فنه أو حياته الخاصة . ولم يتعب من الغوص في اعماق نفسه ، مبدلا من مظهره وردائه وغطاء رأسه ، من القبعات المختلفة والريش والاقراط

والخوذات والسلاسل ، والزنانير الذهبية ، مما يضيف عليه مظهر متشرد أو أمير شرقي أو زير نساء . وهو يرضى بنفسه بلا تفاخر ولا قسوة ، يرضى بها كواقع لم يكن له فيه خيار ، ولا يمكن تجاهه التحايل أو الخداع ، ويعلم أنه في هذا الوجه الذي يعرفه تمام المعرفة ، توجد دوما خفايا مجهولة لا يمكن كشفها . الا انه ينظر الى نفسه ، الى الشيخ المائل امامه في المرآة بلا رهبة ، في مبارزة تجري بدون شهود ، فاذا ابتسم مرة في وجه قرينة ، نجد ان ابتسامته ليست سعادة كلها وحبورا ، حتى في فترة الصبا ، التي تميزت بشفتين شرهتين ، نلاحظ وضوح النظرة الثاقبة الرصينة ، ونرى في اليد القصيرة المكتنزة ملامح يد مفكرة أكثر منها حسية ، تستجيب لاوامر العقل ، وتدل على أن سيطرة الفنان على نفسه ، وان كانت ضعيفة في تسيير أعماله المالية ، الا أنها كاملة في كل ما يتعلق بفنه .



صورة شخصية رامونا ١٦٣٤

فيطرد منه كل ما يتعلق بالارض ، ويهدف في وجه الجد
بصوره التي تنعرج بضحكة مخبولة (صورته الشخصية
الموجودة في متحف كولومبيا) .

تعليق على الصور الشخصية

رامونا - صورة شخصية ، ١٦٢٦/١٦٢٧ -
متحف كاسل .
من اوائل اعماله ، في سن ابعشرين ، الراس منحرفة

وعندما يبلغ الخمسين ، ثم الستين ، وتصبح كثافته
سفره ، وبصاره لونه ، وبهتت وحياه ، وبدورس
السبه من والده ، كثر من تصور نفسه على هيئة
قديس او راهب ، صور تكاد تكون لا مادية ، تحوم
ظلال جنائزية ، فالحدقتان المستتان كنافذتين ،
سبعخان على عالم اخر ، باستسلام شجاع تارة ، ورعب
او سخرية ، او سام تارة اخرى .

فادا ما اقبل المساء على مرسومه المهر الذي لم
يبق فيه سوى اعماله العظيمة ، تملأ الزوايا والجدران ،
نظر الى مرآة غارقة في الظل ، يتأمل وجه الاحزان ،

انه في الثالثة والعشرين ، ولكنه يبدو الفتى المليء
بالارادة والذكاء والامل في المستقبل ، والوعي الكامل
لقيمته كفنان .

انه ليدهشنا في هذه السن المبكرة بالقدرة
والحساسية الفائقتين اللتين يعالج بها الوانه واشكاله .
فالالوان المضيئة المتداخلة فيما بينها بدعة وانسجام
تجعل الوجه يبدو كأنما غلف بأبخرة ليس لها حدود ،
وكانه من تكاثف الهواء ، فيتميز بطراوته عن صلابة
الدرع الفولاذية التي يرتديها .

في هذه الفترة كان الفنان يتنقل بين لندن
وامستردام ، حيث قام بانجاز عدد من اللوحات
لشخصيات من الطبقة الغنية ، درت عليه مبالغ وفيرة ،
كما استفاد من علاقته بتاجر الاثار الفنية هنريك فان
اولنبورغ ، لبيع رسومه المحفورة .

رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٢٩ - متحف امستردام .

المعالجة هنا اكثر حرية في بحثه عن اسرار التعبير
على قسما وجهه ، لايفك يدور بعينه يضحك
ويقطب ، دارسا حركة العضلات ، ليكتشف حركة
النفس ، ومن هنا يتجاوز الواقع الى اعماق الشعور
وفي عام ١٦٣٢ ينتقل نهائيا الى امستردام ، ليقوم
بانجاز لوحة (درس التشريح للدكتور توالب) التي
تتضمن مجموعة من الصور الشخصية للاستاذ وتلامذته
امام الجثة التي يقوم بتشريحها ، وهي اللوحة التي
كانت بداية شهرته الواسعة .

وفي نفس العام تظهر ساسكيا ، لأول مرة في حياته
وأعمال ، وستفدو بعد عامين زوجته ونموذجه المفضل
يرزق منها ثلاثة اطفال ، يفقدهم جميعا ، وفي عام
١٦٤١ يرزق بابنه تيتوس الذي نشاهده في عدد من
اللوحات وفي أعمار مختلفة .

رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٣٨ - متحف درسدن .

رامبرانت في الثانية والثلاثين ، انها أسعد فترات
حياته مع زوجته الاولى ساسكيا ، التي وزع حياته
بينها وبين عمله . ان هدوء ساسكيا ، على ركبتى
زوجها ، واثقة وسعيدة للحب الذي توحيه ، مؤثر
حقا ، في الوقت الذي يرفع رامبرانت كأسه ويضحك
بملء جوارحه ، متنكرا في زي محارب ، ألوان اللوحة
تتفاوت بين الاحمر الخافت والاخضر الباهت ، والتكوين
يوحى برحابة الفراغ .

قليل ، متماسكة البناء ، تنفصل بقوة عن الخلفية
المضيئة ، يصطدم بها شعاع قوى من الشمس ، ينير
العنق والوجه اليمنى ، بينما تظل الجبهة والعينان
والقسم الايمن بكاملة غارقا في الظل . . اللون مشرب
بالحمرة ، الانف كبير لامع ، كل ما في الصورة يدل على
العافية وقوة الشكيمة ، نكاد نقول انه وجه ريفي
لشاب قوى وساذج .

المعالجة على سطوح واسعة بدون تدقيق ، واللمسة
صريحة بمادة لونية وفيرة ، رسمت عليها خطوط
الشعر بمقبض الريشة ، وبالرغم من ان العينين غارقتان
في الظل لا تكاد تبينان ، فانهما تبدوان كأنهما تحدقان
بنا بنفوذ غريب .

رامبرانت - صورة شخصية ، ١٦٢٩ - لاهاي .

صورة الفنان متنكرا في درع محارب .
نفس النور ، تشع به بشرة الوجه ، حتى الظلال
تهدو مهتزة شفافة .



صورة شخصية (حفر) رامبرانت ١٦٢٩

رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٣٤ - برلين .

يوافق تاريخ هذه الصورة تاريخ زواجه بساسكيا ، ويلاحظ مدى الرضى المنطبع على ملامحه الشابة ، هنا لم يلجأ في ملابسه الى أي تنكر ، قبعة عادية ورداء بياقة من الفرو .

رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٣٩ - درسدن

كثيرا ما أوحى ، ريش طائر ملون ، انفصل عن خلفية رمادية ، للفنانين الهولنديين بأعمال بديعة ، ولكن رامبرانت في هذه الصورة الشخصية يرتفع بالموضوع الى مستوى لم يبلغه احد قبله .

يبدو مرتديا ملابس صياد ، رافعا بيده ، الطريدة ، ليعلقها على مسمار ، جاعلا الطائر الميت يتقدم خلفا الظل وراءه ، فيتألق ريشه في النور ، ويتجاوب فيه ، بلحن رائع ، الرمادي والاحمر والابيض المذهب ولمسات صغيرة من احمر ناري .

ان مادة اللون الخشنة اخذت قيمة موحية ، حتى اننا نشعر بطراوة الريش ، فرامبرانت هو اول من يمكن ان نتكلم في فنه عن « المادة » التصويرية ، وعن ملمس اللون ، الا انه لم يتوصل فنان غيره ، لتحويل المادة اللونية وتصعيدها .

رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٤٠ - المتحف

الوطني لندن .

لاحظ كثير من النقاد ، تأثير لوحة رافائيل التي تمثل « بالتازار كاستيليون » والتي كان رسم لها دراسة قبل تاريخ هذه اللوحة ، التعبير يوحى بالثقة والاطمئنان للنجاح والاقبال الذي يلاقيه في عمله وفي حياته المنزلية .

في هذا العام يصاب بوفاة امه ، وبعد عامين (في ١٦٤٢) يصاب بوفاة زوجته ، التي تعين قبل وفاتها ابنها تيتوس وريثا لتركته ، على أن يستفيد منها رامبرانت طيلة حياته ، أو لحين عقده زواجا جديدا ، ولكن عائلة ساسكيا لا تعترف على الوصية ، أحد العوامل التي ادت الى خرابه المالي .

في نفس العام ينتهي من العمل في تحفته الخالدة « عسس الليل » الحراس التي كان يعلق عليها آمالا كبارا ، ولكنها على العكس لاقت عدم فهم كامل ، وكان هذا الموقف نقطة تحول في حياة وانتاج الفنان .

[- رامبرانت - صورة شخصية - ١٩٤٨] .

رامبرانت يرسم ، قطعة حفر ، ربما كانت اقرب الى الواقع من العديد من اللوحات الزيتية . يبدو في مرسومه منكبا على ورقة بثياب العمل ، لم يعد يلجأ للتنكر ، ليس من سلاح بجانبه ولا ريش على رأسه ، انه في حالة تأمل حزين بعد موت ساسكيا ، وما تلاه من مصاعب مالية وفشل في علاقاته مع الاوساط التي يعتمد عليها في تصريف انتاجه .

الا أنه في عام ١٦٤٥ تدخل في حياته ، الصبية « هندريكه ستوفل » ، فتاة في التاسعة عشر ، قروية ساذجة تشرف على منزله ويستخدمها كنموذج للوحاته .

يرزق منها طفلتان ، ولكنه لا يستطيع زواجهما بسبب الشرط الوارد في وصية ساسكيا ، ويترتب على علاقتهما استدعاءها أمام المجمع الكنسي ، الذي يوجه اليها توبيخا بسبب تسريها ، ولكن نفس المجمع لا يتعرض لرامبرانت .

هذا الوضع يزيد من عزلة الفنان وسخطه ، ويزداد فنه بالتالي ابتعادا عن ذوق الجمهور .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦٨/١٦٥٦ -

متحف فينيا]

رامبرانت في الخمسين ، وقد طبعت الايام نظرتة بطابع الحزن الهاديء النبيل ، الذي ينعكس نضوجا رائعا في فنه ، اننا نشعر بأن مصدر النور هو الوجه نفسه ، فهو يبعث النور ولا يتلقاه ، النظرة هي ذاتها ، نظرة انسان يتأمل ويتساءل ، نظرة المفكر الذي يحاول سبر أسرار الحياة .

في تاريخ هذه اللوحة يعلن الدائنون افلاس رامبرانت ، ويلاحظ في الكشف المنظم من اجل الحجز ، تنوع وثراء مجموعاته الفنية التي أنفق في سبيلها الكثير : فراء ، اسلحة ، حلي ، تحف غريبة ، اقمشة قديمة ، قطع منحوتة ، لوحات ، رسوم محفورة ، منمنمات من الهند وفارس .

كل هذه الاشياء كانت مادته الاولى لاثارة خياله وابداعه .

وهكذا يقع الفنان تحت رحمة القانون ، وتلفى وصايته على تيتوس .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٥٠/١٦٤٥ -

متحف غلاسكو]

رامبرانت يصور « هندريكه ستوفل » الشابة التي اختارها لتعيش معه بعد وفاة زوجته ساسكيا . نراهما في الرسم (الذي انتقل اليه بعد ازمته المالية) ، مرسم فقير كان يستعمل كمستودع للبضائع ، هنا نلاحظ موضوع رامبرانت الاساسي في كل أعماله : النور الذي يخرج من الظلمة ، ووسيلته لذلك في هذه اللوحة جسد هندريكه .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٥٧ - لندن -

مجموعة خلاصة]

صورة أخرى من فترة النضوج . في هذه الفترة يباع منزله لصالح الدائنين ، وتباع مجموعاته الفنية ، فينتقل الى أحد الفنادق ، ثم يفادره لعجزه عن الدفع ، وهنا يتساءل المؤرخون ، كيف تمكن الفنان من متابعة العمل في مثل هذه الظروف الصعبة ، وانتاج الاعمال العظيمة .



رامبرانت ١٦٣٩

صورة شخصية ...

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٥٨ - نيويورك -
مجموعة خاصة]

صورة اخرى من نفس الفترة .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦٠ - باريس -
متحف اللوفر]

امام اللوحة .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦٠ - متحف
ايكس آن بروفانس]

صورة للالم المفكر ، رسمتها ريشة عصبية سريعة ،
ان هذه الصور ليست وثائق انسانية مدروسة ومنفذة
بالدقة التي يلتزمها المؤرخ او الاخلاقي ، بقدر ما هي
كائنات عرفت الظلام ، ثم عادت الينا في حيز مكاني
كثيف ، يفرقها نور يعتمد على الذاكرة ، نور ينبعث
من داخلها وينبؤنا بانها عارفة لمكونات ذاتها .

بعد هذا التاريخ بسنتين يصاب بوفاة هندريكه
وهي في السادسة والثلاثين .

وفي عام ١٦٦٨ يفقد ابنه الوحيد تيتوس في السابعة
والعشرين .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦١]

في مجموعة اللوحات التي انجزها رامبرانت ليمثل
فيها عددا من القديسين والانبياء ، صور نفسه على
هيئة القديس بولس ، وظهرت على وجهه من خلال
العتمة التي تغلفه ، ملامح هادئة متألمة .

يفتح امامه الكتاب المقدس ويلتفت الينا بنظرة
كانما تشكك في كثير من الاشياء التي يعتقد الناس
بأهميتها: النجاح والثراء والمجد وكل ما يدعوه الانسان
سعادة ، لانه خبرها جميعا ، وبعد ان حصل عليها ،
تناثرت من بين أصابعه كحبات الرمل .

انه في سن الخامسة والخمسين ، يتساءل باستسلام
ورضى ، تجاه من هيأته له الاقدار .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦٣ - كولونيا]

هنا نلاحظ ان كمية المادة الملونة على اللوحة غدت
كثيفة جدا ، وعلينا ان ننتظر مونتيشيلي وسيزان ثم
فان غوغ لنرى مثل هذه الكثافة في لوحاتهم .

ونلاحظ ان الخلفية قد اشتدت ظلمتها لتخرج
الصورة منها مشعة بتألق غير عادي ، تتمازج فيها
الالوان الذهبية والحمراء .

لقد صور رامبرانت نفسه ، وهو يضحك كما فعل
في عدد من صور الشباب ، ولكننا هنا امام تجربة حياة
كاملة : ضحكة الشيخ الذي تجاوز تكاليف الحياة
ومظاهرها ، واعتكف بعيدا عن الناس والضوضاء انها
ضحكة المأساة الكبرى لحياة انسان تخلق عن الامجاد
واقرب من المرفأ الذي سيسكر اليه .

[رامبرانت - صورة شخصية - ١٦٦٩ - لاهاي]

آخر صورة للفنان ، صورها في نفس السنة التي

توفي فيها، وقد بلغ الثالثة والستين ، الا ان فعل السنين
والآلام لم يؤثر على انسانية هذا الوجه .

اللوحة غارقة في ظل عام ، يشع فيها النور من
الاجزاء البارزة ، خارج الغموض المسيطر على الجو
بكامله ، لتحدث الينا هذه الملامح بالآلام نفس كبيرة ،
تنتظر ساعتها الموعودة .

هكذا تمكن رامبرانت من ان يعبر عما حاوله
دافنشي من قبله : الكشف عن خفايا الاشياء - وسحرها
من خلال الظلمة ، التي تدعونا لتخمين المعاني المخبأة ،
بدلا من ان تدلنا عليها .

فن رامبرانت وعصره

اعداد: الحياة التشكيلية

« لا يوجد شخص في هذه المدينة
لا يعمل في التجارة ... سواي ... »
« ديكارت »

« من رسالة لديكارت الى صديق له ،
كتبها في امستردام عام ١٦٠٨ »
« حين اجد نفسي قريبا من الجفاف ... اعود
لارسم حثالة الناس ... الى هذه الحثالة اذهب لانني
اريد ان اجد نفسي ... »
« رامبرانت »

لنا ابطال لوحاته على شكل مسرحي يذكرنا بالمسرحي
الكبير (شكسبير) ، لان ازمت هذه الشخص
وصراعاتهم الداخلية ، تعكس لنا عالم النفس البشرية ،
وصراع العواطف المختلفة فيها ، وسعي الانسان وراء
الحقيقة .

ذكر احد النقاد المعاصرين ان (رامبرانت) يمثل
مرحلة انعطاف هامة في تاريخ الفن التشكيلي ، ولهذا
نستطيع ان نقسم تاريخ الفن الى قسمين رئيسيين ،
احدهما ينتهي عند (رامبرانت) ، والآخر يبدأ معه .
لقد اعتبره كثيرون ابا الفن الحديث ، والفنان الذي
استطاع نقل الفن من تصوير العالم الخارجي على
شكل حيادي خارجي ، الى تصوير العالم الذاتي ،
واستبطانه والتعبير عنه عن طريق اللون والظل
والنور .

لقد تمرد الفن في عصره على قيم عصر النهضة ،
وتمثلت هذه الحركة في اعمال كثيرين ، اتجه الفن
الى الواقع بدل المثل الاعلى ، وهكذا مثل (كارافاجيو)
ذلك التحول ، وكذلك (فان أيك) و (بوش) و
(بروغل) ، ثم الواقعية الهولندية ، وارتبط ذلك
كله بنمو الطبقة البرجوازية في الشمال الاوربي والتي
اخذت اهمية كبيرة في القرن السابع عشر ، الذي عاش

يعتبر (رامبرانت) احد عباقرة الفن التشكيلي ،
الذين انجبتهم البشرية عبر تاريخها الطويل ، ولقد
تبارى النقاد والمؤرخون ، في تمجيد عبقريته الى ابعد
الحدود ، ولقد ازدادت شهرته في هذا القرن حتى
تجاوزت كل المصورين الآخرين ، والحفارين ، حتى
نستطيع القول بأن شهرته لا تعادلها الا شهر
(ميكلانجلو) او (ليوناردو) او (بيكاسو) او
(سيزان)

لقد قورن بالروائي الشهير (ديستوفسكي) او
شكسبير ، واستطاع ان يصل الى النفس
البشرية ، ليسبر اغوارها ، ويحللها ، ويقدمها على
شكل يجعله شديد القرب من (ديستوفسكي) ، وقدم



فتاة تنحني على شرفة
رامبرانت ... ١٦٤٥

والادوات ، التي كان يتزين بها ، ليتلاءم مع الحالات المختلفة التي كان يعيشها ، بحيث نستطيع اعتبار لوحاته ولوحات وجوهه الكثيرة مرآة حياة تعكس عالمه الانساني مع الافراح والمآسي .

ولقد كانت المآسي في حياته كثيرة ، لهذا مثلت اعماله لنا تطور الالم ، وبروزه على الوجه ، وكان يسعى ليكتشف حقيقة الالم والشر والقيم المختلفة الاخرى ، فيصدها ويقوم بتسجيلها ، وملاحقتها ، فكان دأبه ان يقدم لنا من خلال صورته ، وصور عائلته مأساة الانسان ، ومعاينته للشر والخير والفرح والالام .

فيه (رامبرانت) . ولكن (رامبرانت) ، استطاع ان يتجاوز هذه الواقعية ، التي ارتبطت برسم أبناء الطبقة الجديدة الصاعدة ، الى رسم الوجوه ، والتعمق في تقديم عالمها الانساني الذاتي ، لهذا لم يقف عند حدود عائلته على انها العائلة المقدسة او تماثيل الالهة والابطال اليونان ، بل أخذ على عاتقه ان يتعمق في تحليل العالم الداخلي ، ولهذا رسم نفسه مرات عديدة ، وقدم لنا في كل تجربة المظاهر الداخلية ، التي تعكس الانفعالات الانسانية ، وكان يسعى ليقدم لنا كل الاحداث المفرحة والمؤلفة التي عايشها ، ويختار القصص الملائمة ، لها من الاساطير وكان يختار الالبسة

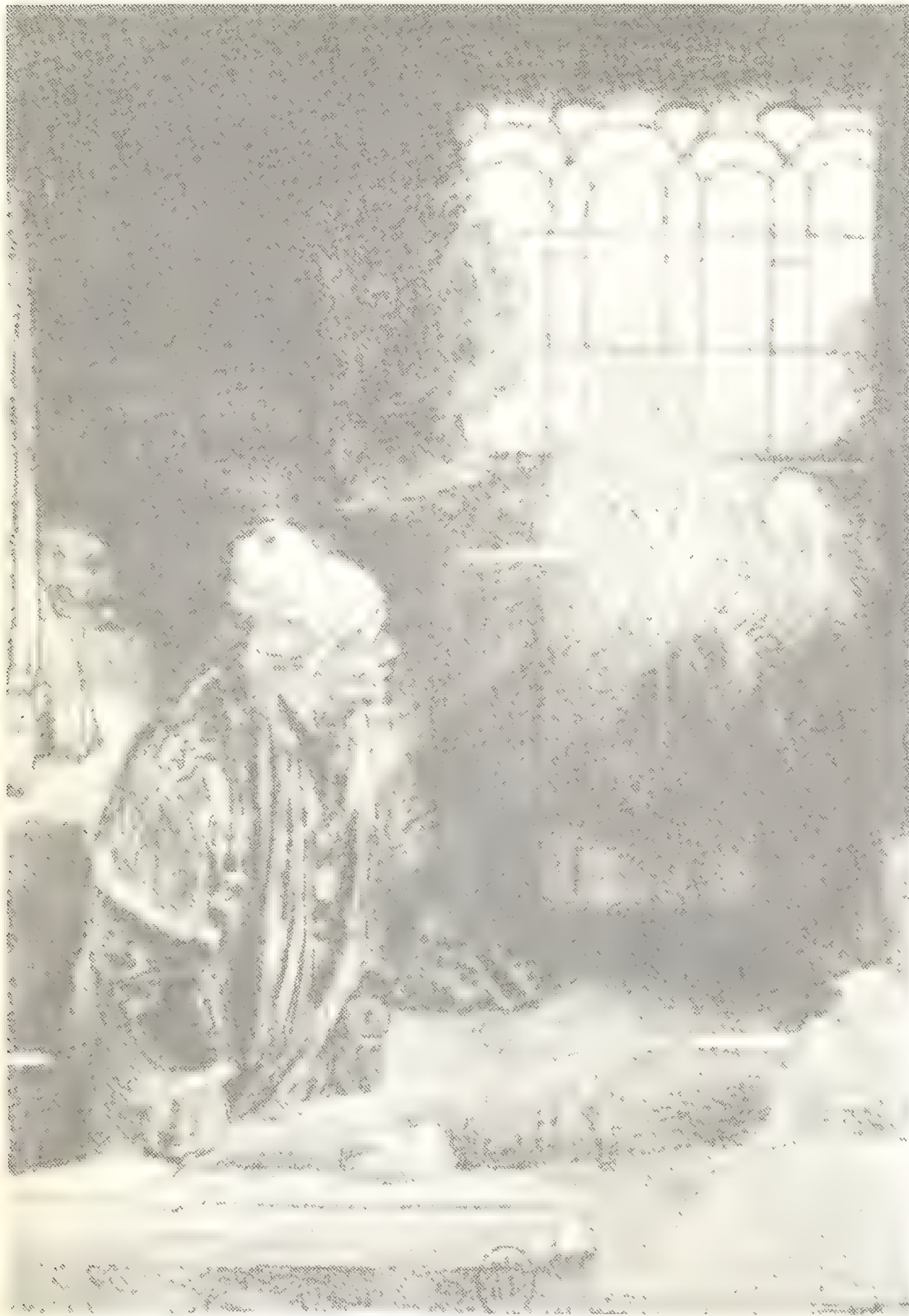


صورة شخصية (حفر) ... رامبرانت ١٦٤٨

اقتصادية شاملة مرت على (هولندا) جعلها أهم دولة في هذه المرحلة ، فلقد صعدت طبقة برجوازية جديدة ، ولعبت التجارة دورا هاما وكبيرا ، في زيادة غنى الناس ، وكانت أمستردام الميناء الذي تلتقي فيه كل السفن المحملة بالبضائع ، والآتية من الشرق ، ولهذا أصبح الفرد يتمتع بأهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الطبقات الأخرى ، المترفة ، وسعى (رامبرانت) الى الاهتمام بالانسان ، واعطاه الأهمية الأولى على كل ماعداه ، وصور الناس من مختلف طبقات المجتمع ، وركز على الفقراء ، والمساكين الذين اجتذبوه بمآسيهم ، ووجد في هذه الوجوه البؤس والالم الذي كان يسعى لتصويره وتحليله ، وأتاح له الفرصة التنقل في أحياء (أمستردام) الفقيرة ، أن يكشف المآسي الإنسانية ، واكتشف شيئا هاما ، اجتذبه فأصبح من أهم مصادر لوحاته انه (البشاعة) ، لقد أصبح الفن لا يرتبط بالجمال بقدر ما يرتبط بالحياة اليومية ،

وحتى يستطيع أن يقدم لنا الصراع المسرحي بين الخير والشر ، الفرح والالم ، اعتمد على الظل والنور ، ومثل بهما عالم الانسان الداخلي ، والصراع القائم داخل الإنسان بين القوى المختلفة المتصارعة .
اعتبر (رامبرانت) فنان الانسان بالدرجة الأولى ، ولقد سعى ليفهم لنا هذا الانسان في لحظة من لحظات انفعاله ، وهو يرصد ذلك الانفعال ويكتفه ويقدمه .
وهو فنان اعماق الانسان الذي وصل الى اكتشاف مدى غنى الذات الإنسانية ، واستخدام الاستبطان للوصول الى أعماق النفوس ، وكان هو نفسه محور هذه التجربة الاستبطانية ، ليتمكن من فهم ما يعترى وجهه ، من تعبيرات ، حين يعايش الالم وفرحا ، ويعكس ذلك في اللوحة التي يقدمها لنا .

عاش (رامبرانت) في القرن السابع عشر ، وأتاح له الإقامة في (أمستردام) في هذا القرن ، أن يعيش تبدلات هامة على كل المستويات ، لان تغيرات



رامبرانت ... ١٦٥٣

فاوست في محترفه ...

هولندا في عصر رامبرانت

لقد خاضت (هولندا) عدة حروب قبل أن تستقر، حاربت انكلترا وفرنسا ، واسبانيا ، وكان الصراع الديني مظهرا للتنافس الاستعماري ، على التجارة ، مع الشرق لكن النتيجة التي حصلت عليها بعد هذه الحروب هي تشكيل قوة بحرية ضخمة ، بدأت تساهم في تعزيز الرخاء والغنى ، وبالتالي أصبحت اقوى دولة في أوروبا ، وأصبحت (امستردام) اكبر الموانئ ، الأوروبية ، التي تستقبل البضائع القادمة من الشرق، ولقد ساعد هذا على نمو طبقة جديدة حققت الغنى وانعكس ذلك على حياة (هولندا) كلها .

ولعل السبب الرئيسي ، لكل ذلك هو اكتشاف أهمية التجارة مع الشرق، لهذا انشئت شركة الشرقية عام (١٦٠٢) وشركة الهند الغربية عام (١٦٢٣) ، ومع توسع هاتين الشركتين ، في آسيا وأفريقيا ،

وكان يرى في الوجوه المسنة والفقيرة والمتألمة ، المجال الخصب للتعبير عن الانسان في بعض اوضاعه التي تجعل من هذا الانسان محلا للتحليل ، وموطنا لانفعالات انسانية شتى . ولهذا يعتبر (رامبرانت) أن الشخص العياني أكثر أهمية عنده من الشخص المجرد والذي ألح عليه الفن في عصر النهضة ، وعبرت الوجوه التي رسمها عن الازمة الخائفة التي كان يعيشها هو نفسه ، نتيجة لتلاحق المصائب على حياته ، ووجد في وجوه المتألمين ما يماثل آلام نفسه ، وازمات حياته المستمرة .

كان موزعا بين عدة عوالم ، اجتذبتة الطبقة البرجوازية في البداية ، وعبر عنها في أعماله الاولى ، وفي مرحلة بداية شهرته ، لكنه لم يلبث أن تركهم وتخلّى عن رسوم الوجوه ، الى اللوحات التاريخية ، وفي نفس الوقت اتجه الى الفقراء يرسمهم ، ويستعين بوجوههم ، لتصوير الاشخاص في اللوحات الدينية ، وهكذا اخذ كل موديلاته من الواقع مما يعزز الفكرة التي تقول بأن رامبرانت كان يفضل جمال الحقيقة ، على جمال المثل الأعلى ، والحقيقة هي في الانسان العياني لا المجرد . وحين أحب الحقيقة ، أحب البشاعة ، واكتشف فيها أنها أكثر غنى للدراسة من التصنع وأهم من القيم الموروثة ، التي قدمها الفن الايطالي في عصر النهضة .

وهكذا وضع (رامبرانت) يده على سر هام ... من أهم أسرار النفس الانسانية ، ألا وهو الانفعال الذي هو مظهر من مظاهر الحقيقة ، يندر أن تجد لوحة لا تحمل انفعالا ما ، ولهذا قربه النقاد من شكسبير ، فشخصه تعيش ازمة من نوع ما هي نتيجة لحالة داخلية ، هي انعكاس لواقع معين، وهذا الازمة تتجلى عن طريق صراع داخلي بين القوى المختلفة، التي تسكن الانسان .

وهو قريب من (ديستوفسكي) لان البحث عن الانفعالات الانسانية المتصارعة وعن لحظات الصراع والتأزم بين القيم قد قاده الى النفس البشرية يسبر اغوارها ، لان جدلية العلاقة بين الظل والنور هي نتيجة لذلك الصراع ، وان المشاهد المسرحية التي يقدمها ، ويقدم نفسه فيها على انه موضوع الاستبطان، قد ساعده على اكتشاف حقائق كبيرة عن النفس البشرية ، ان تبدل الازياء واللبسة والاطوار التي يقفها ، كلها تؤكد حقيقة ترابط عالم الانسان الداخلي مع الخارجي ، وانعكاس عوالم الذات عبر المواقف والحالات ، التي كان يلج عليها كثيرا ويجربها كي يفهم أسرار النفس البشرية .



صورة شخصية .. رامبرانت

على لوحات الفنانين الهولنديين ، بل شملت كل الانتاج الفني الاوربي ، فكانت اللوحات تستورد من ايطاليا ، وغيرها .

وكانت هناك لوحات رخيصة الثمن ، تناسب دخل كل مواطن ، ولهذا عاش (رامبرانت) في مرحلة ازدهار اقتصادي في (هولندا) ، وتأثر بكل ظروف هذه المرحلة ، ولكنه رغم هذا الاقبال على الانتاج الفني لم يكن سعيد الحظ ؟ لماذا ؟ !

لان اذواق الطبقة الجديدة لم تستطع ان تستسيغ ما أصبح يقدمه في مراحل نضوجه ، لقد لقيت تجاربه الهجوم والانكار ، ولم يكن رامبرانت يسعى لارضائهم ، بل سخر فنه للبحث الانساني ، لم يكن يرضى ان يكون مجرد رسام يرضي بعض الاذواق ، لقد كان فنانا من نوعية خاصة .

وان القصة التي يرويها مؤرخي (رامبرانت) ، عن (القرد) الذي رسمه في احدى اللوحات ، لموته وكان يحبه كثيرا ، وحين رفض الاشخاص الذين طلبوا اللوحة ، وجود هذا القرد ، ففضل رامبرانت ان تبقى اللوحة عنده ، ولا يزيل القرد الميت منها . وهكذا نستطيع ان نصل اي انسان كان (رامبرانت)، واي فنان كان ...

وازدادت المستعمرات ، وتوسع التجارة ، ترسخت طبقة جديدة بدأت تنافس الطبقات الثرية القديمة . وهنا ، نستطيع ان نلاحظ ان حب الاكتشاف الذي بدا كنزعة علمية ، وكرغبة ، في التعرف على العالم ، قد تحول الى سيطرة تجارية وصراع بين الدول على الربح والثروة ، وتركزت هذه الثروات في ايدي طبقة متوسطة صاعدة ، نافست الطبقات الاخرى ، وحلت محلها ، وأصبح المثري الجديد ، قادرا على منافسة الملوك ، ورجال الدين في حب الفن واقتناء اللوحات .

واسهمت حركة الاصلاح الديني في التمهيد للتحول ، من رعاية الملوك ورجال الكنيسة الى رعاية من نوع جديد . وانعكس ذلك على مواضيع اللوحات ، لان الانسان أصبح قادرا على منافسة القوى الكبيرة المتعالية ، ولهذا اخذ مركز الصدارة في اللوحات ، ولهذا اخذ الانسان العياني مهما كانت طبقاته الاجتماعية اهمية تعادل أي انسان آخر ، ان الانسان أصبح في مركز الكون ، واصبح الكون ملحقا به بعد ان كان ملحقا بهذا الكون .

وأدى ذلك الى نتائج هامة ، اذ أصبح الفن يتوجه الى تصوير الناس العاديين ، من ابناء الطبقات الوسطى والفقيرة ، كما أصبح الفن يعالج مشاكل انسانية ، وأصبح ابناء الطبقات الفقيرة قادرين على اقتناء اللوحات ، ولهذا ليس من المستغرب ان يقال ان في كل بيت من بيوت (امستردام) توجد لوحة ، لقد تنافس الاثرياء على الشراء ، كما أسهمت البلديات ودور الحكومة ، واذا تخلت الكنائس الكاليفينية عن وضع اللوحات الفنية ، فقد كان ذلك مؤشرا الى تحول الفن من ارتباطه بالكنيسة الى الارتباط بالناس ، وانتشرت اللوحات مع انتشار الثراء وتبدل المجتمع . وتطور فن الحفر في عصر (رامبرانت) تطورا عظيما ، ولعب دورا هاما ، لان هذا الفن أكثر صلة بالفنان ، وأكثر قدرة على الانتشار بين الطبقات الجديدة ، وعبر رامبرانت في حفره عن نفس موضوعاته ، ولكنه اضاف الى ذلك كله ما يمكن اعتباره سجلا خاصا ، او مذكرات شخصية يصور فيها أحداث حياته كلها ، وهكذا أصبح هذا الفن وسيلة هامة من الوسائل التي أبدع فيها (رامبرانت) ، وقدم عبر الحفر عن جميع خصائص فنه ، واطاف الى ذلك تركيزا شديدا على الموضوعات الانسانية التي هي على صلة بحياته ، وحياة عصره .

لقد احصى احد المؤرخين ، عدد الرسامين في (امستردام) عام (١٦٥٠) فوجد ان العدد يتجاوز (٣٠٠) رسام ، وكانوا جميعا يعيشون على بيع انتاجهم ، كما ازدهرت تجارة اللوحة الفنية ولم تقتصر

حياة رامبرانت... وأقرب أعلامه

بقام: كريستوفر براون

لقد رفضه (المجتمع الهولندي) في ذلك العصر ، لكنه ظل مخلصا لما يمثل مصدرا لالهامه ، مزدريا كل المشاق التي أحاطت به ، وإذا تفحصنا بعد ذلك كل المصادر التي أرخت لحياته ، نجد أن كثيرا منها يرجع الى نهاية القرن السابع عشر ، وقد تأثرت هذه المصادر ، تأثرا كبيرا بالنقد الفني الهولندي في هذه الفترة ، والذي تأثر بالنقد الفرنسي الرومانتيكي وذلك بعد موت (رامبرانت) عام (١٦٦٩) .

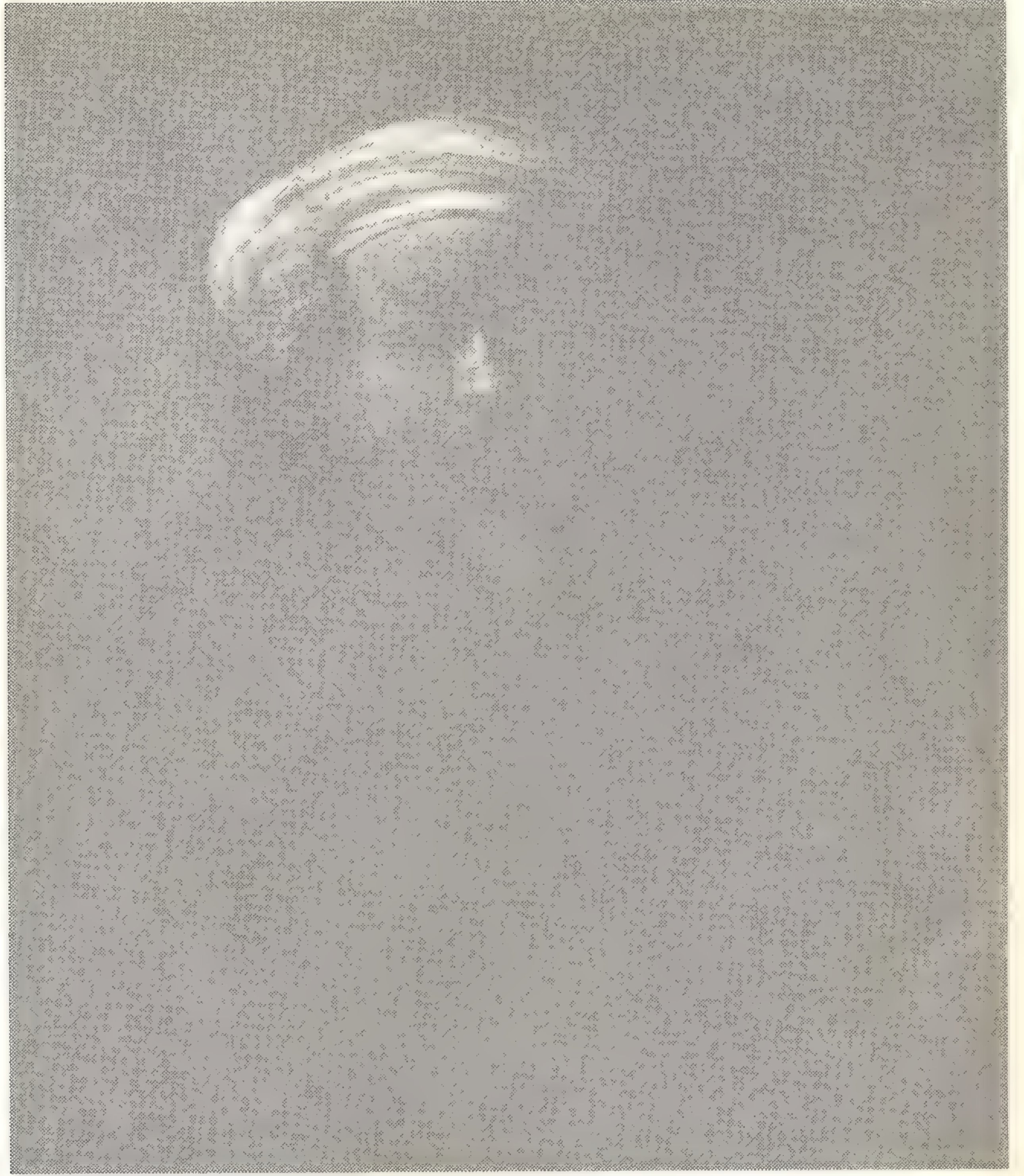
لكن نقد (رامبرانت) من قبل بعض النقاد والكتاب ، لا لأنه كان شخصية غريبة عن عصره ، وتجهل في مرحلته الثانية الانطوائية والذاتية ، بل نقد لأنه كان على عكس من ذلك يمثل عصره تماما ويعكس هذا العصر ، ويعبر عنه تعبيرا عظيما ...
ولأنه كان الأقرب اليه ...

لقد انطلق النقد الفني الكلاسيكي حين تعرض لرامبرانت من هذه النقطة ، إذ أن رامبرانت لم يرسم الطبيعة كمثل أعلى جمالي ، بل رسمها كما هي ، ولهذا ازدري الاكاديمية والقوانين التي تتحكم بالتشريح والمنظور ، والنسب الهندسية والمحاكاة التقليدية .

لقد كان - كما وصفه الناقد [اندرياس بلز] :
« الفنان الأكثر هرطقة في فنه » .

إن شخصية (رامبرانت) التي نقدت من قبل الناقدين [جواشيم ساندرا] و [اندرياس بلز] ، قد تكونت نتيجة للميزات السلبية التي ألصقت به في الربيع الاخير من القرن السابع عشر ، وقد أخذ النقاد الكثير من لغتهم النقدية من [ايطاليا] في القرن السابع عشر ، هذه اللغة النقدية هي التي أدانت الفنان الايطالي الشهير [كارافاجيو] ، والتي شاعت في الشمال نتيجة لكتاب شهر [حياة الفنانين] الذي ألفه [أرنولد هوبراكن] ، الذي طبع ما بين عامي [١٧١٨ - ١٧٢١] .

ثمة نظرية ثابتة حول سيرة حياة (رامبرانت) ، تقسم هذه الحياة الى قسمين متميزين ، وتحددها ضمن مرحلتين مختلفتين ، اولى اكثر باروكية ، وانبساطا وخارجية في علاقاته مع الواقع المحيط به ، حقق فيها نجاحا كبيرا ، وشهرة كبيرة ، وثانية اكثر انطوائية وذاتية ، قدم فيها روائعه الفنية الهامة ، وهذا النوع من التقسيم للانتاج على هذا النحو ، يبدو مصطنعا ، وقد يسيء الى فهمنا لأعمال (رامبرانت) وتجربته ، لكن هذا ما خلفته لنا وجهة النظر الرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، والتي جعلته شخصية تراجيدية ، تعيش عزلة عن معاصريها ، لما تملكه من أصالة في الرؤية والتعبير .



صورة شخصية .. رامبرانت

(رامبرانت) كان عملاقا في ذلك ، ولكن (فان ماندر) لم يكن يفهم أن التصوير الزيتي يجب أن يهتم [بالتعبير الشخصي] .

وإن نظرية [فان ماندر] لا يمكن اعتبارها قانونا يتحكم بالفن ، كما كانت عليه الحال أيام الكلاسيكية .

لقد كان (رامبرانت) عملاقا في تقنيته ، وانصرفت عنايته الى تقديم ملمس سطح خاص في التصوير الزيتي ، وكان ذلك عاملا هاما في دراسة [فان ماندر] . وشارك (رامبرانت) وجهة نظر [فان ماندر] التي تنتمي الى المرحلة الكلاسيكية ، والتي تذهب الى أن الفنان يستطيع أن يخلق لوحة فنية بدیعة من موضوع بشع .

والكن (رامبرانت) لم يكن يملك نظرية محددة حول الفن كتلك التي كان الكلاسيكيون يسمون لتطويرها وتقديمها في اطار جمالي . لقد اعتمد على الموهبة الفطرية ، كأكثر معاصريه

وحين جاءت الرومانتيكية ، تبدلت وجهة النظر هذه ، إذ أصبح الفنان الذي رفض القواعد الاكاديمية والمثل الكلاسيكية الجمالية ، وبقي مخلصا للطبيعة ولخياله الخصب ، وأصبح موضوعا لمدح وتقريظ... . لقد أصبحت كلمات النقد هي كلمات المديح .

لقد أعطت (الرومانتيكية) وجهة نظر حديثة عن [رامبرانت] ، وإن محاولة تكوين نظرية [رامبرانت] حول الفن تبدو صعبة جدا الآن ، لذلك لأنه لم يكتب أي نظريات حول الفن ، عدا كلمات قليلة تكررت في رسائله القليلة الباقية .

لقد تأثر التصوير الزيتي في هولندا ، بنظرية فنية خاصة لها طابعها التجاري ، في بداية القرن السابع عشر ، وقد قدمها [كارل فان ماندر] ، في كتابه [المصورون الزيتيون] والتي تذهب الى أن هدف الفنان من الحياة هي الشهرة والمال ، وأن روح الفن أن يصور العواطف ، وهنا لا يخالجننا الشك في أن

عند [فان ماندر] كانت [الفكرة المثالية] أو المثل الجمالي الأعلى ، يمكن ان تتحد مع [الخيال] بسهولة ولكن الخيال عند الآخرين اصبح مهددا للمثل الجمالي ولهذا يجب ضبطه تماما من قبل المثل الأعلى .

لقد اولت [الكلاسيكية] كل اهتمامها [للنظرية] بدلا من [التجربة الحسية] ، أو [الخيال] وبعد ذلك تحول هذا الاتجاه ، ولهذا اصبح [رامبرانت] المعلم الكبير ، لأنه كان (واقعيا طبيعيا) . مذهلا .

واذا اردنا ان نهاجمه ، بعيدا عن هجوم معاصريه ، نقول عنه بأنه كان واحدا من الجيل القديم في الفن .

* * *

والد (رامبرانت) في ليدن وكان ابن طحان ، اسمه (هيرمان غيرتيز فان راين) ، وكان (هيرمان) هو الذي اضاف كلمة (راين) الى اسم عائلته ، بعد الطاحون التي كانت على احد ضفاف نهر الراين .

لقد كان الوحيد بين أشقائه وشقيقاته الذي انتقل من (الكاثوليكية) الى (الكاليفنية) ، تزوج والداه في كنيسة متمردة في (ليدن) ، رغم ان (اهل العروس) كانوا من أسرة كاثوليكية محافظة في المدينة .

* * *

هناك العديد من التقولات حول استخدام اسرة (رامبرانت) كموديلات في صوره الاولى ، لقد تشابهت احدى اللوحات مع صورة والده ، وهي اللوحة الموجودة في اكسفورد ، ولقد كتب عليها اسم (هرمان) بخط يعود الى القرن السابع عشر .

ان من الواضح أن والده كان يعمل موديلاً له من أجل تصوير عدة لوحات هامة ، وقد رسم والدته أيضاً ، السيدة المسنة التي صورت ، وهي تقرا الانجيل ، على انها احدى نبيات العهد القديم ، لقد اصبحت كاليفنية بعد ان اخذت بمذهب زوجها ، وكان ابنها قريبا من احدى الفرق الدينية الكاليفنية ، رغم عدم وجود ما يثبت ذلك .

ان وصية والدته تثبت ان احوال الاسرة المعاشية كانت جيدة ، وحصل (رامبرانت) على افضل دراسة تقدمها مدينة ليدن ، لقد امضى سبعة سنوات في مدرسة اللاتينية ، في المدينة وفي سن الرابعة عشرة اصبح طالبا في جامعة (ليدن) ، ولم يستطع البقاء طويلا لكنه ذهب الى مصور محلي يدعى [فان سواننبرغ] وكان متخصصا في رسم المناظر الهندسية المعمارية ، ورسوم (الجحيم) ، رحل الى ايطاليا لعدة سنوات مثل اكثر الفنانين الهولنديين في تلك الفترة وكانت



صورة شخصية ... رامبرانت

وكان يفضل هذه الموهبة على اي مهارة اخرى مكتسبة، ويمكن ان يمثل هذا شرحا وافيا للأحجية حول وجود دائرتين مصورتين في احدى لوحاته التي رسمها لنفسه، عام (١٦٦٦) ، والموجودة الآن في (لندن) .

ان الدائرة الاولى الوسطى ، تدل على رمز للفكرة او المثل الأعلى ، اما الدائرة اليمنى فهي تمثل رمزا للجانب العملي ، لقد قدم (رامبرانت) نفسه لهذا السبب واقفا بين (النظرية المسبقة) و (الممارسة العملية) ، ياخذ منهما ليقدم لنا مجموعة لونية خاصة، واسلوبا يعتمد الفطرة الى حد بعيد .

ان جيل (رامبرانت) يمكن ان يبرز لنا اسلوبه الذرائعي في الفن الذي يعتمد على الجانب العملي في الحياة .

لقد كان الكلاسيكيون ، كما فعل (فان ماندر) يعتمدون على آراء أرسطو ، بينما اتجه الكلاسيكيون الشباب امثال (ساندروات) و (بيلز) الى آراء [ديكرات] التي اصبحت رائجة حوالي (١٦٨٠) ،



رجل عجوز ... رامبرانت

(رامبرانت) الى (ليدن) لينشيء محترفا مستقلا له ،
وشاركة في هذا المحترف الفنان (جان ليفنز) صديق
طفولته ، وكان ايضا تلميذا للاستمان .

عمل الفنانان (رامبرانت) و (لاستمان) لفترة
طويلة معا ، متقاربين ، واستخدما نفس الموديلات
وتعاونوا في اعمال مشتركة ، وقد خلق ذلك نوعا من
الاختلاط عند معاصريهم بين اعمالهما .

ان هذا التبادل الحيوي بينهما برز في كثير من
الاحيان في معالجتهم لموضوع واحد مثل (احياء
ليزارىوس) وهي لوحة رسمها (رامبرانت) عام
(١٦٣٠) ، وبين رسم لصديقه (ليفنز) عام (١٦٣١) ،
وفي الخلاصة ان آخر لوحة رسمها (رامبرانت)
واكثرها اهمية ، هي لوحة حفر نفذها (رامبرانت)
سنة (١٦٣٢) ، هذه اللوحة الدرامية تقدم لنا المشهد
الدرامي الاكثر جلالة ، وهي تتفوق على جميع اعماله
لما تضمنه من عاطفة والقوة .

وعلى الرغم من ان (ليفنز) كان اصغر من

زوجته من (نابولي) وكان استاذيه كل من (ديويس
فان شوتن) رسام الوجوه الشهير في القرن السابع
عشر ، و [جاكوب بيناس] الفنان المعروف في
امستردام .

لكن الفنان الذي اثر على (رامبرانت) تأثيرا عميقا
ومستمر هو الفنان [بيتر لاستمان] ، الذي امضى
(رامبرانت) في محترفه مدة ستة أشهر عام (١٦٢٤) .
درس (لاستمان) في ايطاليا ما بين عامي (١٦٠٥ -
١٦١٠) واصبح اهم مصور للمواضيع التاريخية
والدينية والاسطورية في امستردام .

ان التأثير الهام في حياة (لاستمان) وتطور فنه ،
يرجع الى [كارا فاجيو] ، لأسلوبه الدرامي في توزيع
الظل والنور ، وكذلك الى الفنان الالماني (آدم الشماير) ،
لقد اعطاه [كارا فاجيو] الاسلوب الدرامي في توزيع
الظل والنور ، واخذ عن (آدم الشماير) التفاصيل
الملائمة في المعالجة .

وبعد اقامة قصيرة مع (لاستمان) ، عاد



اميرة عجوز ... رامبرانت

في تلك الفترة ، ولسوف يسبقونهم ، وميز بين أسلوب الفنانين الشابين .

ان رامبرانت - كما يقول هويغان - كان أقوى من (ليفنز) في القدرة على التعبير الانساني العاطفي ، بينما كان الآخر يملك عظمة العواطف والشجاعة التي لم يقدمها رامبرانت .

لقد تنبأ (هويغان) بمستقبل (رامبرانت) الباهر كمصور زيتي بارع في الموضوعات التاريخية ، و اضاف قائلا :

« ان ليفنز رغم ما يملكه من قدرة لن يستطيع مجاراة رامبرانت في مهارته في الموضوعات التاريخية . وان الخلق المبكر الكامن عنده ، يجعله فنانا لا يجاري في الموضوعات التاريخية » .

وكان (هويغان) قادرا على تكوين حكم سليم في تلك الفترة لاطلاعه على الفن نتيجة لعمله ، لقد رسمه (رامبرانت) ورسمه (ليفنز) ، كما رسم (رامبرانت) شقيقه ، حتى ان هويغان كتب شعرا يمدح به لوحة

(رامبرانت) بعام كامل ، لكنه حقق شهرة اكبر من (رامبرانت) ففي هذه السنوات لفت الانظار اليه ، وحين زار (كونستانتين هويغان) الذي كان سكرتيرا للأمير أوف أورانج ، كان (هويغان) شخصا من اتباع الاتجاه الانساني في عصر النهضة ، وكان كاتباً موهوباً ومهتماً بالفنون الجميلة ، عمل مستشاراً في قصر أمير (أورانج) ما بين عامي (١٦٢٨ - ١٦٢٩) .

كتب (هويغان) سيرة حياته ، وفي هذه السيرة ذكر اسم الفنانين الشابين ليمدح في فقرة من فقراته تطور الفن المعاصر له ، وكان يتتبع الموضوعات المختلفة المعاصرة له بدقة ، وكان على أعلى درجة من المعرفة بالفن المعاصر ، وكانت كتاباته هامة لأنها تعرضت لرامبرانت ، لقد ذكر (رامبرانت) من قبل محام يدعى (أرنو فان بوشل) الذي زار لعيرن عام (١٦٢٨) ، وذكر بأن (رامبرانت) مدح أمامه مدحا كثيراً .

لكن (هويغان) ذكر بأن ابن الطحان (رامبرانت) ، والفنان (ليفنز) كانا مساويين لجميع الفنانين الشهيرين



رامبرانت

صورة نيل بولوني ...



رامبرانت

وجه شخص

لهذه الاعمال ، ولا نستبعد أن يكون (رامبرانت) تأثر في بعض مواضيعه بما كان روبنز يقدمه وخصوصا (الانزال من على الصليب) ، التي تعرف عليها عن طريق قطعة حفر ، لكن **درامية العمل الفني الفلامنكي، والباروكي ، تختلف تماما عن واقعية رامبرانت الأكثر طبيعية ، في لغتها الفنية .**

وفي عام (١٦٣١) اخذ (رامبرانت) مبلغ (١٠٠٠) غيلدر ، من تاجر يدعى (أولينبوش) ، وكان شهيرا في امستردام ، ثم انتقل (رامبرانت) الى امستردام ليقيم في بيته ، بعد أن كلفه هذا التاجر برسم عدة لوحات وتأكد من موهبته .

ويقول (هاوبراكن) الذي كتب عن حياة (رامبرانت) في وصفه لانتقال (رامبرانت) من (ليدن) الى (امستردام) قائلا :

— « كان شديد الحماسة ، حين كان مع عائلته ، وهو يتقدم في الفن معتمدا على نفسه ، وكان يزور القصر بين فترة وأخرى ، وقد باع لوحة بمبلغ

شقيقه ، كما صور (زوج شقيقه) الأميرال (فان دورب) ... ومما لا شك فيه في ان هويغان كان وراء هذه الطلبات .

ولعل أهم ما رسمه (رامبرانت) في تلك الفترة مجموعة لوحات رسمها لـ (فيدريك هنري) في الثلاثينات ، وتكشف رسائل رامبرانت الى (هويغان) ان الاخير كان السبب لهذه الاعمال ، وهكذا كانت علاقتهما علاقة عمل ، بل نستطيع ان نقول بأن (هويغان) كان المشجع والراعي لرامبرانت .

وكان (رامبرانت) متحمسا لعمله هذا ، وقد كتب في احدى رسائله بأنه توصل الى تحقيق ما يريد لانه أصبح يرسم بحرارة كبيرة وعاطفة ، وهذه الرسالة تقدم الشكر الى (هويغان) لانه كان وراء مساعدته وظهرت في تلك المرحلة العلاقة التراجيدية في أعماله بين السواد والبياض ، والتي نالت تقدير الفنان .

لقد خشي (رامبرانت) من اعجاب (هويغان) بأعمال (روبنز) ، وكذلك تفضيل (فيدريك أورانج)

(١٠٠٠) غيلدر ، وامتلأ بالسروور اذ لم يكن معتادا على هذا المبلغ ، لهذا أسرع عائدا الى بيته لتشاركه عائلته السروور ...

وكان يذهب الى (امستردام) بين فترة واخرى ليرسم بعض الوجوه ، ثم قرر أن المكان أصبح ملائما ، ولتتضح شهرته ، وكان ذلك عام (١٦٣٠) .

في بيت (اولينبورش) ، انشأ (رامبرانت) محترفا له ، وبدأ يرسم بعض الوجوه ، لكن اللوحة التي رفعت شهرته الى الأوج هي لوحة (درس التشريح للدكتور تولب) ، التي رسمت عام (١٦٣٢) ، وكان (تولب) جراحا كبيرا في (امستردام) ، وكان يدعى « فيزاليوس امستردام » وكان فيزاليوس أحد أهم الجراحين في عصر النهضة ، في (بادوا) في القرن السادس عشر .

ان مسرح التشريح قد أنشئ في امستردام بناء على طلب (الدكتور تولب) ، وفي لوحة (رامبرانت) يظهر (تولب) وهو يعرض مهارته التشريحية ، وعلى الرغم من أن اللوحة لا تمثل مشهدا واقعا ، لكنها كانت بمثابة عملية تكريم للفنان . وحتى نفهم لوحة (رامبرانت) هذه يجب علينا أن نرجع الى اللوحات السابقة التي رسمت لنفس الموضوع ، ومن أهمها لوحة (درس التشريح للدكتور فان دير مير) للفنان (ميرفلت) عام (١٦١٧) ، لقد تضمنت اللوحة عدة اشخاص يتجمعون حول الجثة ، بينما تبدو لوحة (رامبرانت) ، لوحة أكثر تاريخية فالاشخاص الموجودون يشاركون في حدث هام .

ان الدكتور (تولب) كان أحد الشخصيات الهامة في امستردام ، ونجاح اللوحة ، وغيرها ، جعل الفنان يتلقى عدة عروض لرسم لوحات .



درس تشريح للدكتور تولب ... رامبرانت

ولم يكن (هوبراكن) يبالغ حين كتب يقول بأن اهالي (امستردام) كانوا يلحون في الطلب ليرسمهم رامبرانت .

لقد كان عدد اللوحات التي رسمها رامبرانت في الفترة ما بين (١٦٣٢ - ١٦٣٦) كبيرا جدا .

وبعد لوحات الوجوه العديدة التي رسمها ، بدأ يتوقف ليتحول الى رسم مواضيع أخرى ولم يعد يرسم هذا النوع من اللوحات الا في المناسبات .

ولماذا تخلى (رامبرانت) عن رسم الوجوه أو قلل من هذا النوع من الفن ، لا شك في أن ذلك يرجع الى أنه كان يفضل رسم (الموضوعات التاريخية) على لوحات الوجوه ، وهو لم يرسم الوجوه الا لتأمين المال اللازم لحياته ، الذي يساعده على رسم موضوعاته المفضلة ، وفي الحقيقة ان النظرة الفنية في عصره قد جعلت رسم الوجوه اقل أهمية من رسم الموضوعات التاريخية ، التي كانت تتمتع بأهمية كبيرة في عصره . في النصف الثاني من الثلاثينات ، في القرن السابع عشر ، عاد (رامبرانت) الى رسم (الموضوعات التاريخية) ورسم عدة لوحات منها :

« الملك يوقف ابراهيم عن قتل ابنه اسحق » ١٦٣٥ و « شمشون يهدد شقيق زوجته » ، ١٦٣٥ وقد حققت هاتان اللوحتان شهرة كبيرة ، ونالتا اهتماما كبيرا .

ان المشاهد التي تقدمها اللوحتان لا تعيد الينا اعمال (روبنز) وحده ، بل تذكرنا بأعمال الفنانين الذين تأثروا بكارافاجيو ، وعملوا في (اولترشت) وكان على رأسهم الفنان (غريت هونثورست) و (هندريك توربروغين) . وهذان الفنانان عاشا في (روما) وعادا الى (الاراضي المنخفضة) في العشرينات من القرن السابع عشر ، يحملان معها اتجاهها واقعا ثوريا ، قدمه (كارافاجيو) وتلامذته .

لقد أدرك (رامبرانت) أن أسلوب (الباروك) لم يكن لفته الطبيعية ، وبحلول نهاية الثلاثينات ، بدأت عواطفه تجاه (الدراما) و (الاعمال الضخمة) بدأت تخمد ، حين بدأ يهتم بالمواضيع التاريخية ، ويقدمها عبر لغة شخصية ، أقل بطولية مما كانت ، ولكن بمعالجة أكثر تصويرية لما هو قصصي .

ان لوحته (المسيح يظهر لماري المجدلية) التي رسمها عام (١٦٣٨) هي نموذج لهذا التحول ، نحو موضوعات دينية من الانجيل أكثر تقييدا وشخصية . في حزيران (١٦٣٤) ، تزوج (رامبرانت) من ابنة عم مضيفه في امستردام ، ساكسيا فان أولينبرش كانت (ساكسيا) من عائلة ثرية ، وكان والدها عمدة المدينة ، وعضوا هاما في المحكمة العليا ، وقد أمن له هذا الزواج دوة كبيرة ، وقد سببت له هذه الدوة

مشاكل كبيرة بعد وفاة زوجته ، ولكن هذا الزواج كان عظيم التأثير على المكانة الاجتماعية لهذا الفنان الشاب الناجح ، لقد ابتعد عن أسرته تماما ، لان اقرباء زوجته هم الذين يقومون بالامور الدينية بدل اقربائه ، وقد رسمهم وصورهم عدة مرات ، ثم اختلف معهم ، ودخل معهم في عدة محاكمات حول اموال زوجته .

رسم (رامبرانت) زوجته عدة مرات ، خلال السنوات الثمانية التي أمضاها معها ، ورسمها عدة مرات كرموز ، رسمها في شكل ربة الزهور الرومانية والربيع ، هناك لوحتان واحدة في لندن ، والاخرى في الارميتاج في لينينغراد ، وكانت الاحتفالات بالروح الريفية شائعة في هولندا بعد نجاح مسرحية للشاعر (هوفت) واسمها (غارنيدا ودايفولو) ، وقد رسم نفسه على انه الابن الضال راكعا امام ساكسيا ، وتظهر الاشعة السينية وجود عازف للمزمار لم يعد موجودا ، الى اليسار . وان وضعية الزوجين ، واللبسة تظهر لنا أن اللوحة تعني ان الابن الضال الذي رحل الى الريف بعيدا ، ولضاع ثروته ، بحياة مستهترة . لكن ... لماذا صور (رامبرانت) نفسه على انه الابن الضال ؟ ! ان ذلك ليس واضحا تماما ، لكن يظهر انه اشبه باعتراف بالجانب الضائع في حياته .

والاعمال الاكثر خصوصية ، هي اللوحات والرسوم التي قدم لنا (ساكسيا) وهي حامل ، وابنهما الاول ، واسمه (رامبارتوس) . الذي ولد عام (١٦٣٥) والذي توفي بعد شهرين ، والابن الوحيد الذي عاش هو ابنه (تيتوس) الذي ولد عام (١٦٤١) .

في عام (١٦٣٩) اشترى (رامبرانت) بيتا لنفسه ، قريبا من بيت اهل زوجته ، وكان ثمنه (١٣٠٠٠) غيلدر وكان عليه دفع ربع قيمته خلال سنة ، وعلى أن يدفع خلال اربع او خمس سنوات ، ولم يتمكن (رامبرانت) من تنظيم دفعها ، وهي التي قادته بعد ذلك الى الافلاس بعد سبعة عشر عاما .

وفي متحف لندن لوحة لرامبرانت رسم نفسه وهو في قمة نجاحه ، يلبس الفراء والسلاسل الذهبية ، ان هذا الوضع قد أخذه من بعض اللوحات الايطالية ، والتي رآها في أمستردام ، ان لوحة بالدازار التي رسمها (رافائيل) ، والموجودة في اللوفر حاليا ، بيت في مزاد في (امستردام) وشهد (رامبرانت) هذا المزاد ، وتعرف على اللوحة وتأثر بأسلوب ووضعيتها الشخص المرسوم .

وفي الحقيقة تذهب النظرة التقليدية الى ان (رامبرانت) قد ابتعد تماما عن الاشكال الايطالية الفنية كليا ، وعن اللوحات التاريخية الايطالية ، فهو لم يزر ايطاليا ، وأعلم (هويغان) بأنه لا يملك الوقت اللازم ، ان ابتعاده عن التقاليد الايطالية الفنية تبدو واضحة تماما ، وبحثه عن الاستقلال عنها ، ولكن

يبدو ان (رامبرانت) قد درس الفن في عصر النهضة ، والمصادر الرئيسية للتكوينات الفنية الايطالية ، وكانت هذه الدراسات ذات تأثير على أعماله ، الزيتية والحفر ، وخصوصا في الفترة ما بين (١٦٣٠ - ١٦٥٠) ، وقد من التفاد بعض هذه التأثيرات . ويبدو ان (رافائيل) و (تيسيان) كانا مؤثرين عليه كثيرا ، وخصوصا مدرسة (البندقية) .

لقد نقل (رامبرانت) لوحة العشاء الاخير للفنان (ليوناردو) ولوحه للفنان (مانتينا) ، وقد ساعده ذلك على تقديم عدة قطع حفر .

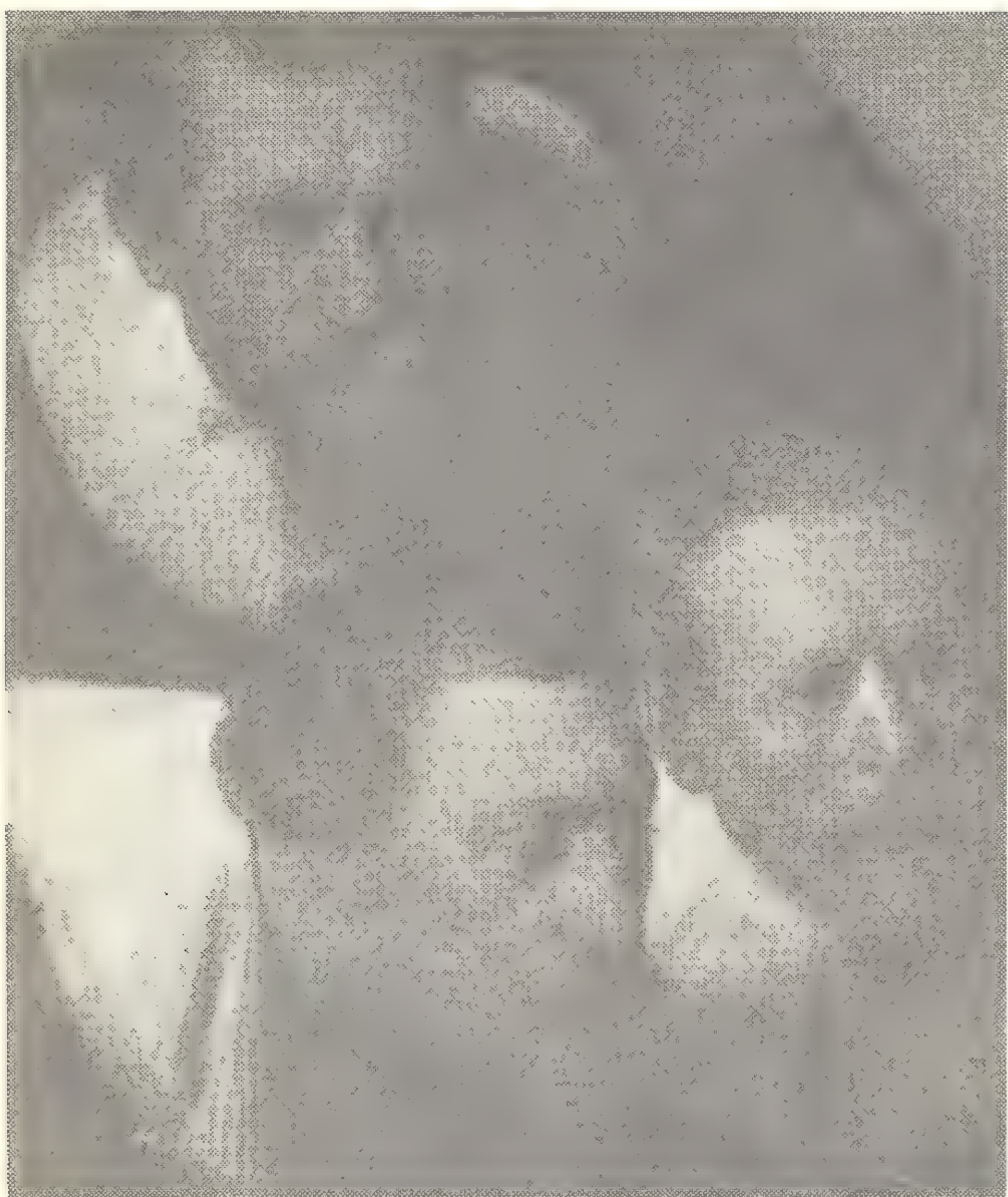
لقد درس (رامبرانت) الفنون الشمالية ، وظهرت في أعماله هذه التأثيرات ، وخصوصا في الحفر ، انه يدين بالكثير للفنان (فان ليدين) و (هندريك كولتريوس) و (ألبرت دورر) ، والدراسات الحديثة اظهرت كم يدين (رامبرانت) ، وخصوصا في لوحاته الدينية ما بين (١٦٣٠ - ١٦٥٠) ، للرسوم والمنمنمات في القرن السادس عشر ، في هولندا والاراضي المنخفضة ، فنانون من أمثال (مارتين فان هيمسكيرك) من (هارلم) و (مارتن فان فوس) من (أنتويرب) ، لقد أخذ عدة مجموعات ، وشخص من القطع المحفورة ، وطورهم بأسلوبه الخاص .

في عام (١٦٤٢) رسم (رامبرانت) لوحة هامة هي لوحة (حراس الليل) ، وهي لوحة هامة من اللوحات التي تمثل مرحلة نضج في تجربة (رامبرانت) ، وتسمى اللوحة (الميليشيا المرافقة للنقيب فرانز بانيغ كوك) والموجودة في متحف ريفز في امستردام .

لقد كلف (رامبرانت) برسم اللوحة من قبل الكاتب (كوك) ، فقدمه مرتديا السواد ، يعطي الاوامر للملازم [فان روتنبرغ] ويدعوه الى الخروج ، ومن المعروف ان الميليشيا أو الحرس الوطني ، قد لعب دورا عسكريا هاما ، في الحرب مع اسبانيا عام (١٦٤٢) ، ان اللوحات العديدة التي تمثل مجموعات من الاشخاص والتي رسمها الفنانون الكبار من أمثال (فرانس هالس) ، كانت تقدم الحرس الوطني وهم واقفون امام مائدة الطعام ولم يتجرا احد قبل (رامبرانت) على تصويرهم في لحظة حركة ، لهذا اعتبرت لوحته تمثل اسلوبا جديدا في هذا النوع من اللوحات .

تقدم اللوحة لنا تكوينا حركيا ، هو احد اهم ميزات فن (رامبرانت) والمرحلة الباروكية ، فالمشاهد تدور عيناه في اللوحة ، وتقدم له حركة تتداخل فيها الاشياء من السواد الى البياض ، ومن الظلمة للنور ، مما يجعلها شديدة التأثير على المشاهد .

وعلى الرغم من أن كثيرين يقولون بأن هذه اللوحة كانت بداية سوء الطالع الذي لاحق (رامبرانت) طيلة حياته بعدها ، لكنها كانت مرضية للشخص الذين



جزء من اللوحة الأولى ... رامبرانت

رسموا فيها بحيث وضعت الى جانب اللوحات الاخرى التي رسمت للحرس الوطني .

ان درامية الحركة التي قدمها في اللوحة ، وذلك عن طريق الفراغ الكبير فيها ، وخروج الاشخاص من الظلام الى النور ، تمثل قمة ما قدمه رامبرانت من أعمال خلال الاربعينات من القرن السابع عشر .

رسم رامبرانت بعد هذه اللوحة عدة أعمال رجع فيها الى (الكلاسيكية) متأثرا بالفن الايطالي ، وقدم عدة مناظر ، وبدأ يتجه الى هذا الفن في التصوير والحفر ، وكان منزله قريبا من ضواحي المدينة يمكنه من زيارة الريف مستوحيا ، ومن أهم لوحاته هي لوحة (منظر في الشتاء) رسمها عام (١٦٤٦) ، والتي تقدم لنا انجازا في هذا الفن يعتمد على لون واحد هو مزيج من الالوان الخضراء والبنيات دمجت معا لتقدم لنا تكوينا متينا ومؤثرا ، رغم أنها تعتمد على التقاليد الاتباعية التقليدية في رسم الطبيعة بدلا من اعتمادها على الطبيعة نفسها .

وماتت زوجته (ساسكيا) ، واثّر هذا الموت عليه كثيرا ، ذلك لأن زوجته أوصت بأن يكون ابنه هو الوارث ، ودخل في نزاعات كثيرة حول ثروة زوجته،

واذا كانت أعوام الخمسينات تمثل قمة ابداع (رامبرانت) فانها تمثل أكثر المراحل معاناة في حياته، اذ لم يستطع دفع ثمن المنزل الذي اشتراه ، وهكذا بيع المنزل وبيعت كذلك الحاجيات الخاصة التي أمضى حياته في جمعها في مزاد علني استمر ثلاثة اسابيع ، وانتقل الى بيت جديد في بداية الستينات يظهر عليه الفقر .

على الرغم من كل هذه الازمات كان (رامبرانت) اعظم فنان في هولندا ، وكان يتلقى الكثير من الطلبات لرسم اللوحات ، لكنه كان يتحول شيئا فشيئا ليصبح فنانا أكثر ذاتية في تعبيره .

لقد مرت على حياة (رامبرانت) في أعوامه الاخيرة عدة أحداث فاجعة ، ماتت (هندريكه) ، تلك المرأة التي رافقت خلال سني حياته الاخيرة وافلاسه وذلك في عام (١٦٦٣) ومات ابنه عام (١٦٦٨) ولوحاته التي رسم فيها نفسه في تلك الاعوام تعكس بوضوح تام تلك الاحداث التي كانت دوما تطرح عليه تساؤلا عميقا عن معنى الحياة ، ولهذا كثف كل آلامه ، وما تحمله من الآخرين في هذه الوجوه ، ومات عام (١٦٦٩) ودفن الى جانب (ساسكيا) و (تيتوس) .

ساندرو بوتيتشيلي

الفنان الذي كان شاهداً على عصره .

الدكتور : سمير صناهر

ان ساندرو بوتيتشيلي هو مصور متميز من عصر النهضة ، اسمه الحقيقي اليساندرو دي ماريانو فيليببي . ولد في فلورنسا عام (١٤٤٤) وتوفي فيها عام (١٥١٠) أما لقبه بوتيتشيلي فلم يكن يلائم قطعاً شخصيته وأصله لقب لأحد أخويه كناه به والده الدباغ ، وبوتشيلو تعني بالاطالية البرميل الصغير ، وكان مألوفاً في فلورنسا أن يكنى كل أفراد أسرة بلقب أحد أعضائها ، ويبدو أن أخاه هذا كان قصيراً ومبروما كالبرميل ، كان بوتيتشيلي مزيجاً من الوثني والصوفي معذب المزاج رومانسي الخيلة وأعظم مصور فلورنسي من نهاية القرن الخامس عشر .

تتلمذ أولاً عند أحد الصاغة الفلورنسيين ، ثم دخل المدرسة الابتدائية ، وتسلى فترة في العزف على الكمان ، وما أن بلغ الخامسة عشرة حتى تتلمذ عند مصور فلورنسي [فيليببولبي] علمه أصول المهنة عندما كان يعمل في فريسك (الصور الجدارية) لكاتدرائية (براتو) وربما تمرن التلميذ منذئذ على جدران هذه الكنيسة الكبيرة ، بقي (بوتيتشيلي) طوال حياته متأثراً بأسلوب أستاذه الذي أحبه وعطف عليه كابن له طوال عشر سنوات ، ولقد رد له (بوتيتشيلي) هذا الجميل اذ بعد وفاته ربي ابنه [فيليبينو] وصادقه وأخرجه مصوراً شهيراً وعملاً معاً في بلاط آل ميديتشي . ومن معلمه هذا تلقى بوتيتشيلي التألق ، والتطارف ، والاسترخاء ، في رسوم عذراواته والشفافية في موادها والخط الواضح والرشييق لرسمه ، وان لوحة [سالومي] لأستاذه [لبي] تبشر بالوجوه النسائية المقبلة في رسوم بوتيتشيلي .

الكن رسامنا الشاب لم يعد يكتفي بمعلم واحد ، وفضوله الاستطلاعي ، ونهمه للمعرفة ، قاداه لمعلم آخر آخر عام [١٤٧٠] هو [أنطونيو بولا يولو] الذي كان مثالا شهيراً في نحته ، وتعلم منه أصول التشريح التي جعلته يتقن فن العري وأداء الرسوم الاسطورية . ثم تتلمذ لدى أستاذاً آخر شهيراً بأعماله البرونزية وكان أول أستاذ للفتى [ليوناردو دافنشي] وهو [فيروشيرو] الذي علمه دقة النموذج المجسم وميلاً معيناً لإخراج وجوه لغزية ذات تعبيرية سرية .

كانت أولى لوحاته ... [القوة] .. التي شكلت جزءاً من السبع فضائل التي أوصي عليها معلمه [بولا يولو] من قبل تجار فلورنسا لتزيين محكمتهم (ديوان القضاة) وقد أثبتت هذه اللوحة الرمزية عن [القوة] بدء أصالة بفضل تعبيريتها الحاملة وحسية الوجه .



صورة شخصية ... بوتيشيلي

السابقة ، بدأ يرسم كمعلمه [فيليببولي] عذراوات كان يضفي عليها تعبيرية ذاتية .. هذا الحس المؤلم على وجه العذراء المتباين مع دعة الطفل يسوع واطمئنانه نجده اذا تفحصنا لوحته [العذراء والطفل] محاطان بالقديسين او لوحة [تنويج العذراء] المسماة عذراء المانييفيكات والتي تصور في تكوين دائري مشهد تنويج العذراء المتسمة بلامح تنم عن الهيبة والوقار ، بينما اضىف عليها جودة التكوين الزخرفي والشدة الحيوية في التعبير عن روح موضوعها ، وقد اعطى الرسام للملاكين اللذين يحملان المحبرة والكتاب في يسار الصورة ملامح [لورنزو] و [جوليانو دي ميديتشي] اذ ان اللوحة كانت معدة لوالديهما . اما لوحة [عبادة المجوس] فقد حشر نفسه في اقصى يمينها متشحا بمعطف فضفاض اصفر ، اما الملوك المجوس وحاشيتهم فقد اعطاهم ملامح [آل ميديتشي]

هذا البحث ، عن الرقة في التعبير تدعم اكثر ايضا في لوحتين صغيرتين له من نفس الفترة حول قصة [جوديت] الواردة في التوراة .. جثة [هولوفيرن] وخاصة عودة [جوديت] الى بيتانيا التي هي رائعة صغيرة فالتناقض فيها بين السيف وغصن الزيتون اللذين تحملهما [جوديت] بنفس الوقت يعكس التنافر الدرامي بين العذوبة العذرية لوجهها والجريمة التي ارتكبتها لتوها .. هذا الرأس البفيض للطاغية [هولوفيرن] الذي قتله ثم حملته خادمتها السائرة في اثرها ، وكذلك له من نفس الفترة لوحة عن القديس [سيباستيان] متأثرة بلوحة من نفس الموضوع لاستاذة [بولايولو] .

منذ عام [١٤٧٣] دخل بوتيشيلي في خدمة آل ميديتشي حكام فلورنسا ، مرحلة نضوجه الاول التي اخذ خلالها ينعتق من بعض التأثيرات المدرسية

بكمالهم راكعين في حضرة العذراء وطفلها .. العجوز كوزيمو (كوسم) الذي يهم بتقبيل خاشع لقدمي الطفل ومن خلفه في وسط الصورة بيرو المصاب بمرض النقرس في ثوب احمر ثم [جان] و [جوليانو] في ثوب اصفر و [لورانزو] العظيم في الركن الايسر يتلمس قبضة سيفه ، وحاشية مألوفة من الشعراء والفنانين وطفليات البلاط الصغير الذين عرفهم الفنان عن كثب ، وقد أغنى [بوتيشيلي] معارفه بمطالعته الحثيثة في المكتبة الشهيرة لآل ميديتشي حيث تعرف على اعمال دانتي والشعراء المعاصرين مما وسع آفاقه الفكرية وعزز اقدمه الفني واخصب مخيلته .

عندما بلغ بوتيشيلي عامه السابع والثلاثين في عام (١٤٨١) كانت شهرته الفنية قد تجاوزت تخوم [فلورنسا] فدعاه الى روما البابا سيكستوس الرابع (اخر بابا قبل استلام اسرة بورجيا الاسبانية مقاليد السلطة في الفاتيكان) ، لتزيين كنيسة الشابييل سيكستين التي كانت قد شيدت لتوها (اسمها مشتق من اسم مشيدها البابا سيكستوس الرابع) ، هذه الدعوة المجيدة وضعت على حد المساواة مع اقرانه المصورين الاخرين الذين ساهموا في تزيين (الشابييل) وهم (جيرلانداجو) و (كوزيمو روسيلي) وبوروجينو وقد أنجز بوتيشيلي فيها ثلاث فريسكات تعالج مواضيع دينية مأخوذة من العهدين القديم والجديد (التوراة والانجيل) ، (ابراء) المجدومين ، تجربة يسوع ومشاهد من شباب موسى .

لكن حرية الابداع فيها تبدو معاقة ، بسبب ضرورة جمع عدة مراحل في فريسك واحد يعود للظهور فيها لوحده الشخص الرئيسي . لكن رغم هذا العائق فان [بوتيشيلي] بكل ميزاته الفنية موجود فيها .. بانسجام وتناسق الخطوط ، بكثافة التعابير ، بقوة المخيلة وخاصة التوازن بين وصف التفاصيل ، والتقديم العميق للحياة الداخلية الذي يكاد يهب الحياة للمجموعة وعندما عاد (بوتيشيلي) الى فلورنسا في عام (١٤٨٢) مع شهرة مكرسة نهائيا عمد الى معايشة حميمة لاصحاب المذاهب الفكرية المتقدمة ، وادباء النزعة الانسانية ، والفلاسفة والشعراء ، الذين كانوا يؤمنون البلاط الصغير [للورانزو] العظيم أشهر ممثل [آل ميديتشي] هذه الاسرة الكبيرة التي عملت بالتجارة والمصارف وزراعة الارض فجمعت الثروات الطائلة ثم لعبت دورا أساسيا تاريخ في تاريخ (فلورنسا) ومقاطعة (توسكان) فاحتضنت الادباء والفلاسفة والفنانين وشجعت تخمر الافكار الجديدة العلمية والفنية ، حتى ان اقدمهم المدعو (كوزيمو) (١٣٨٩ - ١٤٦٤) توفي وهو يحمل لقب ابي الوطن . اما (لورانزو) العظيم (١٤٤٩ - ١٤٩٢) فقد كان من

اعظم رجال النهضة وحول بلاطه الى عيش فني ، وادبي دائب الحركة ، بل وأصبح واحدا من اروع كتاب ايطاليا ومن أعظم شعرائها ، وتعتبر مكتبته من أشهر كنوز بلاده وقد بدأ بجمعها بشغف اثر انتشار فن الطباعة الحديث الاختراع . وفي بلاطه بالذات تعرف بوتيشيلي على مفكرين كبيرين وتأثر بهما روحيا وهما مارسيلي فيشين (١٤٣٣ - ١٤٩٩) و بيك دي لاميراندول (١٤٦٣ - ١٤٩٤) ، أما الاول فكان من المع الباحثين في الدين والفلسفة الافلاطونية وقد كرس حياته لدراسة وترجمة أعمال افلاطون الى اللاتينية وكان يرى في الفيلسوف الاغريقي القديم (بشيرا) للمسيح .

أما الثاني فكان عالما تميز منذ صغره بذاكرة فريدة وطمح للولوج الى كنه اسرار الطبيعة ، واكتساب العلوم الشاملة ، وطاف سبعة أعوام في جامعات ايطاليا وفرنسا ، وتعلم اللغات الاغريقية واللاتينية والكلدانية والعربية والعبرية وتحدي كل مفكري بلاده ، بدعوتهم لمناقشة علنية لتسعمائة اقتراح حول كل المعارف - الانسانية في ميداني الفلسفة والدين ولكن لم يتجرا أحد أن يجازف في مجابته ، وقد كان لجراة تفكيره الحر اثر كبير على تنوير معاصريه فهاجمته الكنيسة ونددت ببعض افكاره كهرطقة والحاد .

وقد لازم بوتيشيلي هذين المفكرين الكبيرين الذين حاولا التوفيق بين افلاطون والمسيح ، بين الحكمة القديمة وروح الانجيل ، وعندئذ ترعرعت شخصية الرسام بحرية ، تشهد على ذلك لوحته بل رائعة روائعه المسماة الربيع (بريمافيرا) ، في هذه الحورية - الربيع التي تتقدم بسرية وسط بالية راقص يشاركها فيه شخصيات اسطورية نجد تصورا لعدة قصائد وثنية للورانزو العظيم وخاصة لصديقه وزميل دراسته [بوليزيانو] الشاعر والانساني الكبير (١٤٥٤ - ١٤٩٤) تلميذ مارسيلي فيشين وأول من ترجم الالياذة الى اللاتينية ، كذلك نجد ان قصيدة اخرى [لبوليزيانو] كانت منطلقا مباشرا لالهام الرسام في لوحته الرائعة [ولادة فينوس] التي وضع فيها الرسام اصبحت فيما بعد احدى ميزات أسلوبه تموج للخطوط زبدة روحانية حسية ، مع هذه القامة الفارعة التي يوهم بالحركة .

ومن نفس الالهام لوحته المسماة بالاس والقنطور التي أرادها رمزا سياسيا لمجد [آل ميديتشي] اثر عقد هدية وبين حكام [نابولي] اكبر حليف لروما انذاك ، وقد نجح [لورانزو] في مساعيه لدى ملك [نابولي] الماكر [فيردينان] بقوة شخصيته وسعة معارفه ، وقد زين [بوتيشيلي] بالاس الهة الحكمة والحرب بأغصان الزيتون ، ورصع ثوبها بشارة [آل



تتويج الربيع ...

بوتيشيلي

ميديتشي] ، وامسكت بيدها شعر [الستور] هذا الكائن الخرافي الذي له رأس انسان وجسد حصان ويبدو ان الفنان رمز بذلك الى ترويض لورانزو (بالاس) ملك نابولي الماكر بالقنطور ..

وكذلك لوحته الشهيرة الكالومنيا (الافتراء او التشهير) حيث يتدخل الشك والجهالة - والحقد والحسد ، محاولين اضلال حكم الملك التافه [ميداس] الذي جزاء على غبائه اعطته الالهة اذني حمار ، وتعتبر هذه اللوحة من أهم أعماله وقد رسمها تبعا لوصاف صورة من عمل [أبللس] الفنان الروماني الشهير والتي اندثرت دون اثر . تظهر في لوحة [بوتيشيلي] أنثى بملابس ثمينة تمثل الافتراء ، وإلى جوارها الخيانة والحقد ، ترتبان أشعارهما وتمسك أحدهما مشعلا في يدها اليمنى بينما تجر في اليسرى شابا عاريا هو ضحيتها البريئة ، وأمامها رجل مهلهل الثياب يرمز إلى الحسد يتقدم بها أمام قاض غبي بأذني حمار (ميداس) ، يحيط به مستشاراه ، بهيئة امرأتين

ترمز ان إلى الجهالة والشك ، وإلى يسار الصورة يبدو النوم بملابس سوداء ، وبمنظر مخيف ، يلتفت خلفه ليرى الحقيقة العارية وهي تستشهد السماوات على ما يحدث امامها من ظلم وقسوة ، ويقال أن [بوتيشيلي] رسمها عام ١٤٩٨ ، رامزا إلى محاكمة معلمه الروحي [سافونا رولا] الراهب العنيف المتمرد على السلطة البابوية .

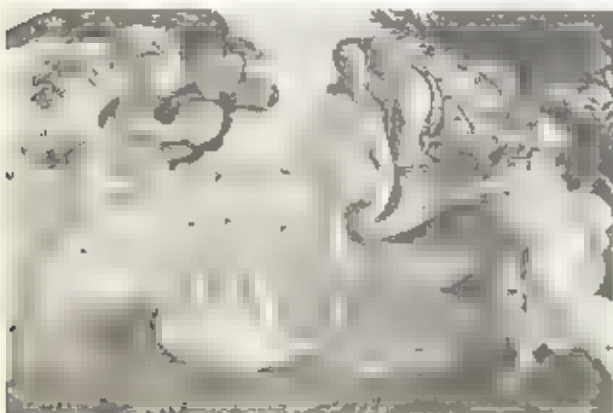
في عام ١٤٨٦ عهد إلى بوتيشيلي بتزيين [فيلا لورانزا] تور نوا بيوني [ابن عم [لورانزو] العظيم بمناسبة زفافه وقد وجدت هذه الفريسكات في القرن التاسع عشر تحت قشرة من الكلس ونقلت إلى متحف اللوفر بباريس ، قبيل عام (١٤٩٠) أوصى الفنان على عمليين مهمين وهما مذبح هيكل القديس (برنابيه) من أجل الجمعية الاخوية الفلورنسية للأطباء والصيدالة ومذبح هيكل القديس مرقس من أجل جمعية الصاغة ، وهاتان اللوحتان متقاربتان بموضوعهما المكرس لتتويج العذراء .



معرض صراوحة سود مروج



معرض صراوحة سود مروج



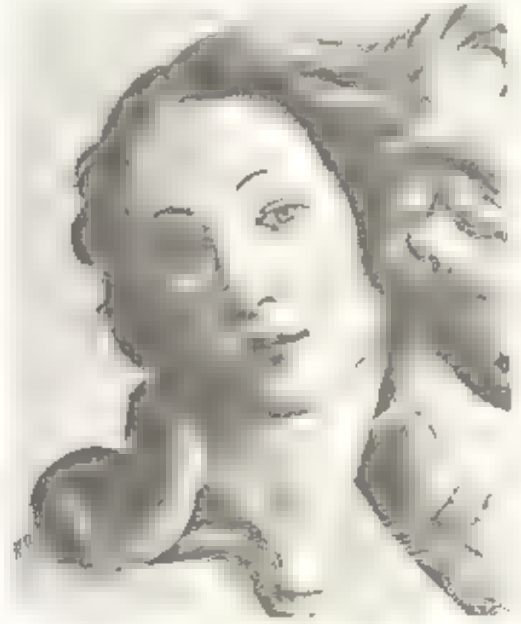
ولا، فيسوير

كان (بوشيلي) يحيي خلف تعطشه للمعرفة روحا قلعه جاهزه كلها للنشر بافكار الواقع الديني الرهيب (سافوارولا) الذي خلال ثمانية اعوام سيطر على فلورنسا فكريا ثم سياسيا . كان هذا المبشر الديني المتزعم يطالب في مواعظه الدينية بالنوبة والندم والتكفير عن الذنوب ، كرد فعل على العادات الاجتماعية الممعة للحواس والشهوانية ، واللذات اصطدم بالكنيسة الرسمية في روما مرارا وكثر اتباعه وهدد مركز البابا بطفاهه الفكري ، وقد سحر به [بوشيلي] وتبعه دون يحفظ واصبح من انصاره الذين كانوا يلتبسون بالاكمن (الباحين) ، وهكذا جلب الرسام بضعة من اعماله الى محرقه الاناطل التي اقامها الراهب الرهيب عام (١٤٩٧) فحرق فيها الكتب الاباحية واللوحات الوثنية والملابس النسائية السعافة والحلي ووسائل الزينة ، لكن في ٢٢ مارس (١٤٩٨) التي القبض على (سافوارولا) وعذب وسقى وحرق جسده كبديسي ملحد في الساحة العامة في فلورنسا بعد ان حوكم وحكم عليه بالاعدام مع اثنين من اتباعه . كان لهذا الحدث القطيع وقع حسوي وفكري عسف على [بوشيلي] الذي اراد ان يبقى بواسطة فيه ساهدا وبلمذ للراهب المغلوب ، وبعد في لوحه الغير المتجزء [عبادة المجوس] هيجانا صوفيا مائلا وفي وسط جمهور صاحب قدم لسادة الطفل - الاله حشر الرسام وحه (سافوارولا) بالذات وهو يدل (لورنزو) العظيم على المسيح الذي كان (سافوارولا) قد اعلمه ملكا على فلورنسا .

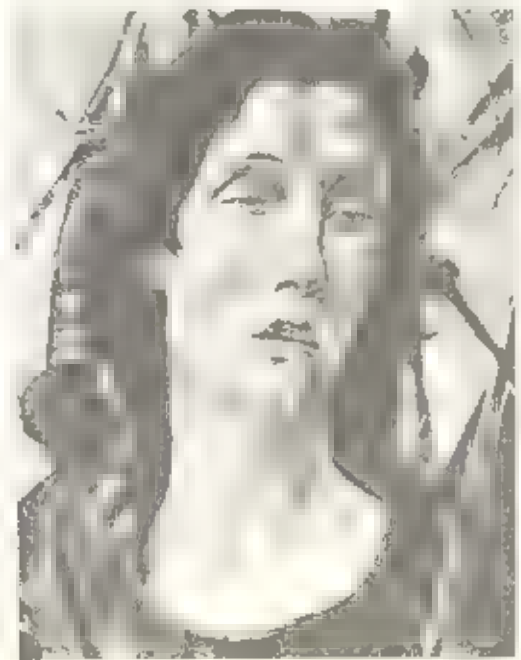
في الواقع لقد وضع وفاء (لورنزو) العظيم عام (١٤٩٢) حدا لالمعقره من الحصاره الفلورنسية وبدأت بها بالنسبة لبوشيلي مرحلة الازمة النهائية ، لان قره حكم [سيرو دي مديسي] حليفه (لورنزو) كاتب سببا لتعاسة وكوارث بلاده ، واحتتم بخيانة كبرى اد سلم (سيرو) معارج حصون المدينة للفرنسي الغزاه وغادر المدينة هاربا ، وسرعان ما نهوها وسرقوا مغانسها ، ومن بينها مكتبتها الشهيرة ، الا ان الراهب المتمرد (سافوارولا) استطاع بحظائره الباربة بجميع المواطنين من حوله ، وطرد الفرنسيين خارج فلورنسا ، وحن الدماء واعاد منهويات المكتبة ، الا ان الدسائس والطاعون كاد ان يجهزا على المدينة واستغل (سافوارولا) هذه الظروف الملائمة فطلب طفاهه الثيوقراطي الارهابي - حكم الدين - على السيارات الفكرية الاساسية التي تمرر بها فلورنسا ، فهاج الشعب ضده وبخالف مع انصار البابا [اسكندر بورجيا] فانقي القبض على الراهب واعدم كما ذكرنا ، وهكذا فان الازمة السياسية لفلورنسا تشرح حابيا كبيرا من ازمة بوشيلي الدائمة التي بدأت تظهر اغراضها في السنوات الاخيرة من حياته وهذا ما تترجمه بعض اعماله من هذه القره

كلوحة [الميلاد] المتميزة بهيجان في المشاعر الدينية التي لم يكن تأثر [سافورولا] غريبا عنها ، وقد صور فيها الراهب وصديقه المغمومين معه وقد احاطت بهم الملائكة وذعرت الشياطين فولت ادبارها .

خلال هذه الفترة كلف (بوتشيني) بـ ١٠٠٠ رسوم لتزيين الكوميديا الالهية لداسي ، ولوحته الاندبوية الوحيدة ، من تلك الفترة هي [الاسراء] لكن الدعوة



عصيان من ولادة فيموس بوتشيني



يوحنا المعمدان بوتشيني

الاساسية فيها لا يحلو من وقته تأملية مريحة الطابع ، ثم هناك لوحتان حول موضوع (دس الميخ) احمرهما بوتشيلي ، تبعاً لوصف الدقيق وارغب الذي كان يحاطب فيه (سافورا رولا) اتسعه .

في لوحته (تويج العذراء) المعدة لكيسة (القديس سان مارك) في فيورنسا يلاحظ تراجع (بوتشيلي) عن التعمد أنتغي الحديث ويعود فيها الى افكار قديمة حذره بالرسم العظيم (فرا احيكو) واما في لوحته الاخيرة [الميلاد] فمراه يطلع حتى من السب والمطور ، ويضع في اعلى النوحة كلمات يونانية يفسح عن امله الدائم في انتصار حتماني لافكار معلمه الروحي ، وقد كتب عليها بوتشيني (هذه النوحة رسمتها انا الساندرو في نهاية عام ١٥٠٠ خلال اضطرابات (ايطاليا) في منتصف الفترة التي تحقق خلالها الاصحاح الحادي عشر للعديس يوحنا الانجيلي في الشق الثاني من ارثوينا عندما عصفت الشيطان بالارض طوال ثلاثة اعوام ونصف ، وبعد هذه الفترة قيد الشيطان فيها للاصحاح الثاني عشر وسرعه تظاه الاقدام كما في هذه النوحة ، لكن هذه اسبوه اما تعبر في الحميمه عن ياس (بوتشيني) اندي سيلارمه خلال عشرة اعوام وحتى وفاته في ١٧ ماييس عام (١٥١٠) في السادسة والسنتين من عمره .

لقد مضى بوتشيلي ابعد من كل معاصريه في البحث عن الإيحاء وعن اداء مثالي للواقع ، طبيعته المنغليه والعابله للتأثر قادته من الونيه الساذجه الى الصوفيه الحارفة ، وكان طوال حياته كلها قد عمل معارفه تعاليمه الى العديد من التلاميذ في محترفه الكائن في فييناينوفا المعروف الآن تحت اسم [فييا بورسيلانا] . وعندما توفي [بوتشيلي] تلاه جيل من كبار الفنانين الطليان الذين اعطوا اتجاهها جديدا للنهضة مثل [ميكيل انجلو] و [ليوناردو دافينشي] و [اندريا ديل سارتو] و [فانييل] ، وهذا لوحات بوتشيلي ، وعمرها النسيان ثلاثة قرون حتى كان القرن التاسع عشر ، فاعيد اكتشافه واعيدت رسومه الى مكانها الجديرة بها من قبل المعاد العنين الكبار وعلى راسهم [رسكين] .

خط .. وحركة .. ولون

في النهضة الفلورنسية يمكن تمييز تيار كبير كان رائده المصورين (مازاشو) و (اوشلو) . خلال النصف الاول من القرن الخامس عشر وكان مشهور هذا التيار بظهور رئيسيا الى تمثل العالم الذي تخضع مظاهره المحسوسه الى قوانين الدكاء ، وحيث تشمل الاحكام الكثيفة بعدا مظلما معملية ، بواسطة المصور الهندسي .



تفصيل من لوحة ... بوتيشيلي

الخطي وعذوبته القلقة عن المتطلبات الروحية لعصره وان عمله يرتبط ارتباطا مباشرا بالافكار والفنون الانسانية الفلورنسية ، وخاصة النيوافلاطونية منها والتي كانت ترى في العالم الحسي انعكاسا لعالم الافكار ، غير ان انسانية بوتيشيلي لا تتجلى في مظاهر مقلدة للقديم ، وانما في اختيار اساطير يسعى للتعبير عن مضمونها بطريقة باطنية احيانا [فالربيع] مثلا لوحة تفسر بطرق متباينة ويبدو انه يحيط فينوس بنوعين من الحب ، الحب الجسدي من جهة وطموحات الروح من جهة ثانية اما [لوحة ولادة فينوس] فيمكن اعتبارها نشيدا للخصوبة الشاملة ، ولوحة [منيرفا القنطور] ليست سوى رمز ذي اتجاهات مناقضة للطبيعة الانسانية ، كل هذا يعبر عنه (بوتيشيلي) بتحفظ يؤكد انه كان يثبت نظاره على المثال الاعلى المسيحي ، وفي الحقيقة لا يصعب على المرء الانتقال من لوحاته الدنيوية الى لوحاته الدينية حيث التعمق في الموضوع لا يقل اهمية ... انسانية وديانة كانتا بالنسبة اليه وجهين لنفس المسعى الروحي ، لكن الدعة والوقار المهيمنين في (مادونات) شبابه يتحولان تدريجيا الى مناخ قلق في مادونات شيخوخته ، ومبكرا تعبر لوحته المادونة ذات الرمانة عن شعوره مسبق بالالام المقبلة للمسيح واه ، هذا التشاؤم سيتعزز في سنواته الاخيرة ، طردا مع التراجع الفلورنسي عن الافكار الانسانية ، وسوف ينفجر بلهجة ماساوية في لوحته عن (البيينا) اي العذراء المنتجة فوق جثمان المسيح ، ولوحة الصلب التي تختتم اعماله بنوع من الحدس بتعاسات فلورنسا الآتية .

بصورة عامة لم يكن بوتيشيلي يعطي الاولوية لهذا المسعى ، بل كان غالبا ما يسعى الى مناقضته ، ولم يكن عمله هذا يعني انه غير قادر على تطبيق هذا المفهوم ، بل لقد اثبت هذه الامكانيات في لوحته عن [عبادة المجوس] اللتين تشكلان تكوينا محسوبا بعمق وسيطرة وتخضعان لمبدأ الوحدة ، وكذلك فان تصويره للقديس [أوغويستان] بطريقة الفريسك حوالى (١٤٨٠) يثبت بريليف الوجه موهبة مهيبة مهيبة تذكّر بفن [أندريا ديل كاستانيو] بينما يبرز تصوير الاشياء المتممة ، واقعية شديدة الدقة والمتانة نادرا ما نلاحظها في اعماله الاخرى ، كان بإمكان [بوتيشيلي] ان يستمر في هذه الابحاث ولكن رؤيته الذاتية الحققة هي رؤية عالم تعسفي عرف كيف يضفي عليه شاعرية ساحرة . صورة واشكاله لا تتسلسل تبعا لمتطلبات البعد وانما يعرضها على صعيد قريب جدا من المشاهد ، امام خلفية تجهد لتحديد العمق ، ويأخذ عناصره من فن العمارة ، ومن الستائر ، وحتى من اي منظر ما ، تتخذ صورته احيانا اشكالا دائرية انيقة (توندو) كما في مادونة المانييفيكات ، وحيانا تحدد تكوينا بشكل افريز (عصابة مستطيلة) ، كما في لوحته الربيع بل وتنظم احيانا تبعا لاجراج من نوع العصر الوسيط ، وذي غاية دينية كما في فريسكات (سيكستين) و (ولادة المسيح) ولكن ما يجمع بينها هو الايقاع الرشيق والشبه موسيقي الذي يترجم حركة راقصة هوائية تحرر الاشكال من وزنها .

هذه الحركة الاساسية لعالم [بوتيشيلي] يعبر عنها بالخط الذي تفوق اهميته اهمية الحجم ، خط نزق غير مرتقب ذو حساسية متميزة الشخصية ، ويموج الصورة البشرية ، بل وحيانا يعرجها ، ويكسرهما تبعا لنزوة الرسام ، خط يلح على تعرجات المحيط ، وعلى الخواص اللامتناهية للوجوه ، ولكن عدم نظاميته تجنّبه بالضبط ان يختلط مع الزخرفية ، انه التعبير عن الفكرة .

غير ان اولوية الخط ، لا تفترض لدى [بوتيشيلي] هذه اللامبالاة بالمادة التصويرية التي غالبا ما تعزى للمدرسة الفلورنسية ، ان الافراط في دقة صنفته ، وتنوقه للون ، يبدو ان خاصية في مجموعة من الرسوم والتي تجدها على امتداد مسيرته من قصة (جوديث) الى حياة (القديس زينوب) ولكن هذا ينطبق ايضا على اعمال له اكبر حجما مهما كانت نوعية رسمها بالفريسكا او التامبرا وخاصة بالبيض ، والالوان فيها تبدو تارة متألقة في مادونة المانييفيكات وتارة كامدة كما (ولادة فينوس) او اكمد كما في الربيع لكنها على الدوام متناسقة وشفافة ، كان يتخللها ضوء بلوري . لقد عبر (بوتيشيلي) بأسلوبه

الواقعية في فن قلاسيكيث

إعداد : الحياة التشكيلية

عاش في عصر تحول كبير ، ومرحلة تطور هامة ، اتجه الفن فيها الى الواقع ، والى الصيغ الفنية القومية المرتبطة بالشعوب الاوربية ، وهكذا تطور فن هولندي ، وفن الماني ، وفرنسي واسباني ، اذ اعطى كل فنان ما يتلاءم مع ظروفه المتداخلة مع ظروف شعبه ، لهذا حمل تأثيرات المرحلة ، وبحث في عناصر واقعه عما يلائم بينه وبين القيم الفنية التي تمثل هذه المرحلة ، وهذا نتاج الفن الجديد نتيجة الاحتكاك بالواقع المحدد ، الذي يختلف عن الفن التقليدي الذي كان مائلا في مواضعه ومثله ، واهدافه البعيدة .

وهكذا كان (فالاسكيث) احد العمالقة الذين أسسوا الفن الاسباني ، والذين دعموا هذا الاتجاه بعد (الفريكو) ، وكانت الواقعية هي سبب من اسباب هذه التحولات ، واصبحت الواقعية نتيجة من نتائجه ، لان الواقعية تارت على كل ما هو جميل ومصطنع وانيق ، وبدأت تمجد البشاعة والعبث ، وهذا يعني التخلي عن القيم الكلاسيكية ، لتصوير الموضوعات المحيطة بالانسان سواء كانت مواضيع عادية او بشعة او قبيحة .

ان الفن بدأ يكتشف ان الحقيقة في الواقع ، وان الواقع يعني ايجاد مثل جمالية وفنية جديدة هي نتيجة هذا الاحتكاك ، وهكذا نمت التجريبية التي تعني إعادة رسم كل الموضوعات من خلال اشخاص من لحم ودم ، ورسم الاشياء الحقيقية التي تحيط بالانسان .

لقد رأى كل ناقد او فنان في اعمال (فالاسكيث) اشياء تستحق الوقوف عندها ، وأحب فيه كل انسان شاهده شيئا ما جذبه اليه ، ولهذا كان اول الانطباعيين ، واحد كبار الواقعيين ، واحد المؤسسين الحقيقيين للمدرسة الاسبانية في الفن التشكيلي في القرن السابع عشر ، الفنان الذي انحدر من عائلة ارسنقراطية صغيرة ، واصبح فنان الملك وصديقه ، والذي جدد الفن نتيجة للموضوعات اليومية ، والواقع المرئي حوله ، والتأثر على الكلاسيكية حاملا سيف الحياة والحقيقة .

عاصر (رمبرانت) و (روبنز) و (بوسان) ، وتعرف على اعمال (كارافاجيو) و (تيسيانو) و (الفريكو) ، وحقق حضورا متميزا وسط هؤلاء العمالقة المتقدمين عليه والمعاصرين له ، بل انه (فالاسكيث) شارك كلا من (روبنز) و (رمبرانت) و (كارافاجيو) و (الفريكو) ثورتهم على التقاليد الراسخة للفن الايطالي ، واوجد أسلوبا خاصا به ، ضمن العمالقة المعاصرين له .



صورة شخصية .. فيلاسكيث

اضافة شيء اليها أو حذف أي شيء منها ، بسيطة بساطة تامة ، ترى فيها العادي له قيمة الهام ، وكل شيء يساعد على بناء التكوين المتناسك الذي وضع أسسا جديدة له .

ولهذا وجد فيه (رينوار) معلما ، وقال عنه (مونييه) : « انه مصور التصوير » ، وأعجب به (غويا) ، ونقل له عدة لوحات ، وأحبه (بيكاسو) ، و (دولاكروا) ، وأصبح أحد رواد الفن الحديث يرجعون اليه دوما .

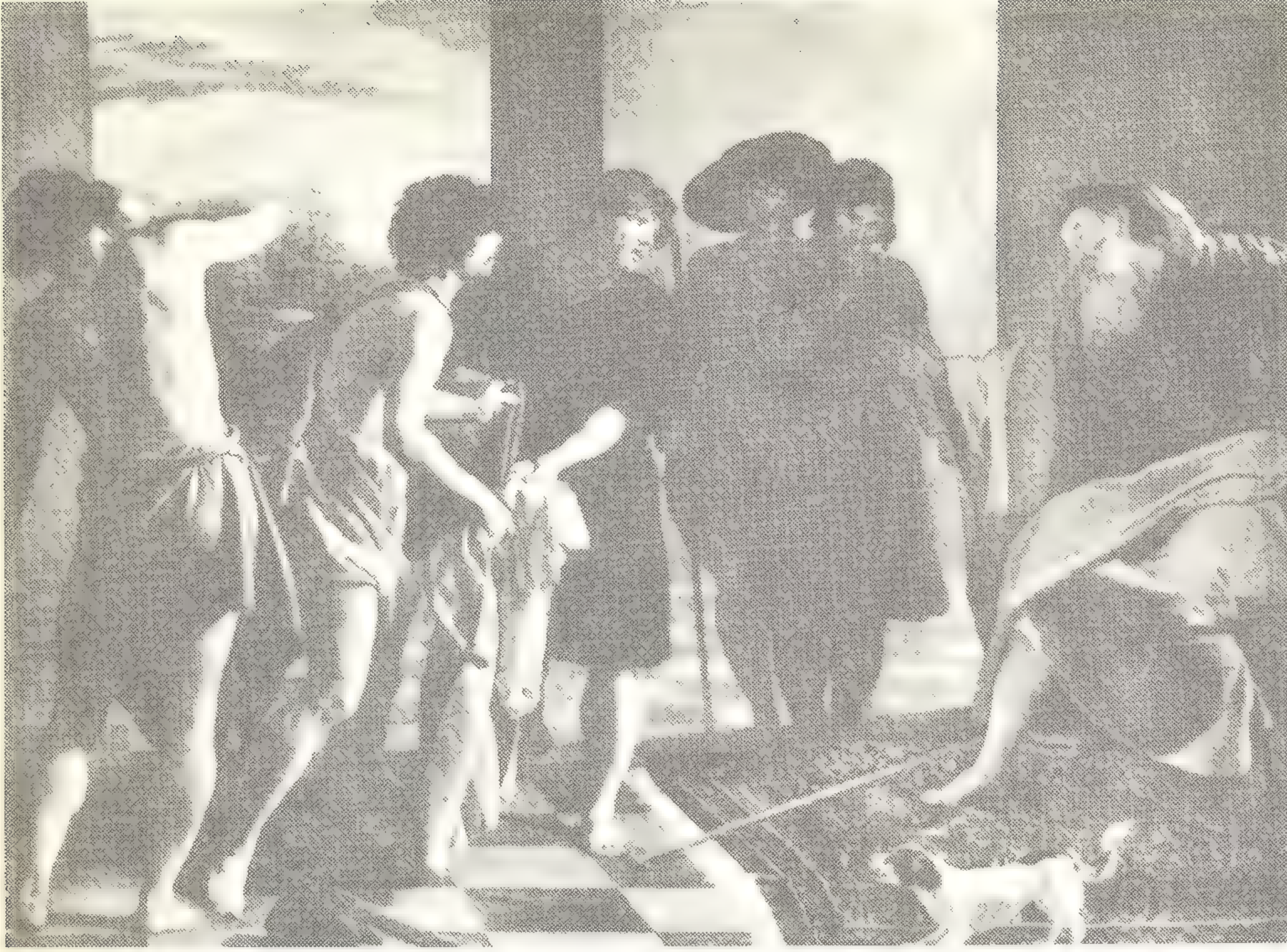
بل ان (فالاسكيث) يمثل مرحلة انعطاف تاريخية هامة ، انبثقت عنه تيارات شتى وأفكار عديدة ، فهو مثل (رمبرانت) و (روبنز) عملاق في قدرته على فرض وجوده ، في كل عمل محاولة لاكتشاف طريق ، وبحث عن حل لمشكلة ، وفي كل تجربة محاولة لاعادة رسم الكلاسيكية من الواقع ، واكتشاف لاهمية ذلك ، وبالتالي نرى في كل عمل له بداية لطريق جديد ، ومنطلقا لتيار أو اتجاه ، وبداية تصلح لبناء شخصية ، وهذا يؤكد لنا مدى غنى تجاربه وعمقها وتنوعها وشموليتها .

ولد (فالاسكيث) في (اشبيلية) ، من عائلة أصلها برتغالي هاجرت واستوطنت هذه المدينة ، وتزوج

ولقد سار (فالاسكيث) خطوات أبعد في مجال الارتباط بالواقع حين بدأ رسم موضوعاته عن طريق مساحات لونية ، بدل الاعتماد على الخط ، وأتم عملية بناء الكتلة بالمساحات الملونة وبالتناغم ، وعن طريق فهم جديد لدور الضوء في عملية تشكيل الكتلة ، وهكذا تمت عملية انقلاب أساسية بشرت بالانطباعية ، وذلك حين أفسح المجال أمام الفراغ المحيط بالأشكال ليلعب دورا في تحديد اللون والشكل .

وأعطى الطبيعة الصامتة والأشياء المحيطة بالإنسان دورا كبيرا ، إذ أصبحت تملك قيمة مطلقة ، ووجودا متميزا ومستقلا عن الإنسان ، وكشف عن أهمية هذه العاديات من الأشياء ، وما يمكن أن تلعبه في إيجاد لوحة متماسكة ، لكل شيء دوره مهما كان صغيرا أو كبيرا ، وكانت الأعمال الفنية تركز الاهتمام على الموضوع الأساسي وتهمل بقية الأشياء ، فقلب هذا الموقف رأسا على عقب ، لهذا قال عنه كثيرون بأنه أعطى فنا يبشر بالتكعيبية ، التي أولت الأشياء العادية أهمية كبيرة ، وبأنه أحد كبار الميتافيزيقيين الذين قالوا بأن الشيء العادي له قيمة لا نهائية .

ولقد نتج عن هذا كله ، أن لوحة (فالاسكيث) أصبحت تامة مدروسة من كل جوانبها ، لا يمكن



رداء يوسف يهتّم ليعقوب
فلاسكيث ..

للتصوير الزيتي دون هذه الدقه ، فهي روحه ، وهذا يماثل ما سعى اليه (دور) و (كارافاجيو) ، واذا أضفنا الى ذلك الاتجاه الى الواقع ، والاعتماد على الاشخاص الاحياء بدلا من النماذج المثالية ، يمكننا ان ندرك الخطوة التي خطاها (باتشيكو) قبل (فالاسكيث) . لكن (باتشيكو) لم يكن معجبا بمدرسة البندقية ، وما قدمته من فن يعتمد على الالوان ، التي تحررت وتحركت ، بل كان يعتبر هؤلاء الفنانين اقل أهمية من الرسامين المدققين على التعبير بالخط ، والماهرين في اتقان الرسم والتعبير به ، وبالظل والنور . لهذا كان (فالاسكيث) متحررا في أسلوبه ، متجاوزا لما طرحه استاذاه ، أعطى اللون أهمية تعادل الموضوع ، وربط الفن بالمكانة في بناء اللوحة شكلا ولونا ، ويتمتع فيه بالجدية والرصانة التي جعلت أعماله لها ميزة خاصة في عصره والعصور اللاحقة .

المرحلة الاولى

في المرحلة الاولى من انتاجه التي سميت مرحلة (اشبيلية) ، رسم عدة موضوعات على ارتباط بالحياة اليومية ، وتستلهم الواقع ، سواء كانت هذه اللوحات دينية أو لم تكن ، ونرى فيها متانة التكوين والاهتمام بالعاديات ، وجدية التعبير ورصانة العمل ، وقوته ،

والده من امرأة من المدينة ، وسمى الفنان نفسه باسم (عائلة أمه) ، وكانت (اشبيلية) في عصره مدينة غنية ، بدأت تتسع لتجارتها مع (أمريكا) ، وأصبحت مركزا فنيا هاما ، وبين آثارها الاندلسية العريقة ، ونهوضها الجديد قدم أولى أعماله الفنية .

لا نعرف الكثير عن حياته لقلة ما كتب عنه في عصره ، ولندرة ما حلف لنا من وثائق ، لكننا امام أعمال فنية قادرة على أن تقول لنا الكثير من الاشياء ، وتحدثنا عنه ، ولهذا اعتبرت لوحاته وسيلة أساسية لدراسة فنه وحياته .

كان من أسرة أرستقراطية صغيرة وترعرع في كنفها ، ودرس الفلسفة واللاتينية والأدب ، وعمل كتلميذ لفنانين كبيرين في عصره وهما : (هيرير الاكبر) و (باتشيكو) .

أما الاول فقد عالج عدة موضوعات دينية وواقعية ، وطور الفن فيها باتجاه الحياة الاسبانية ، ولقد لعب دورا كبيرا على انتاج (فالاسكيث) ، وذلك لانه كان نحاتا ، بالإضافة الى رسمه .

أما الفنان الثاني فهو (باتشيكو) ، الذي كان أكثر معاصريه ثقافة واطلاعا ، كتب دراسة عن الفن ، وكان معجبا بأعمال (دور) و (كارافاجيو) ويعتبرهما من عمالقة الفن بعد رفايل وميكلانجلو .

الرسم هو الدقة في التعبير بالخط ، ولا حياة



باحثوس ... فيلاسكيث



فيلاسكيث

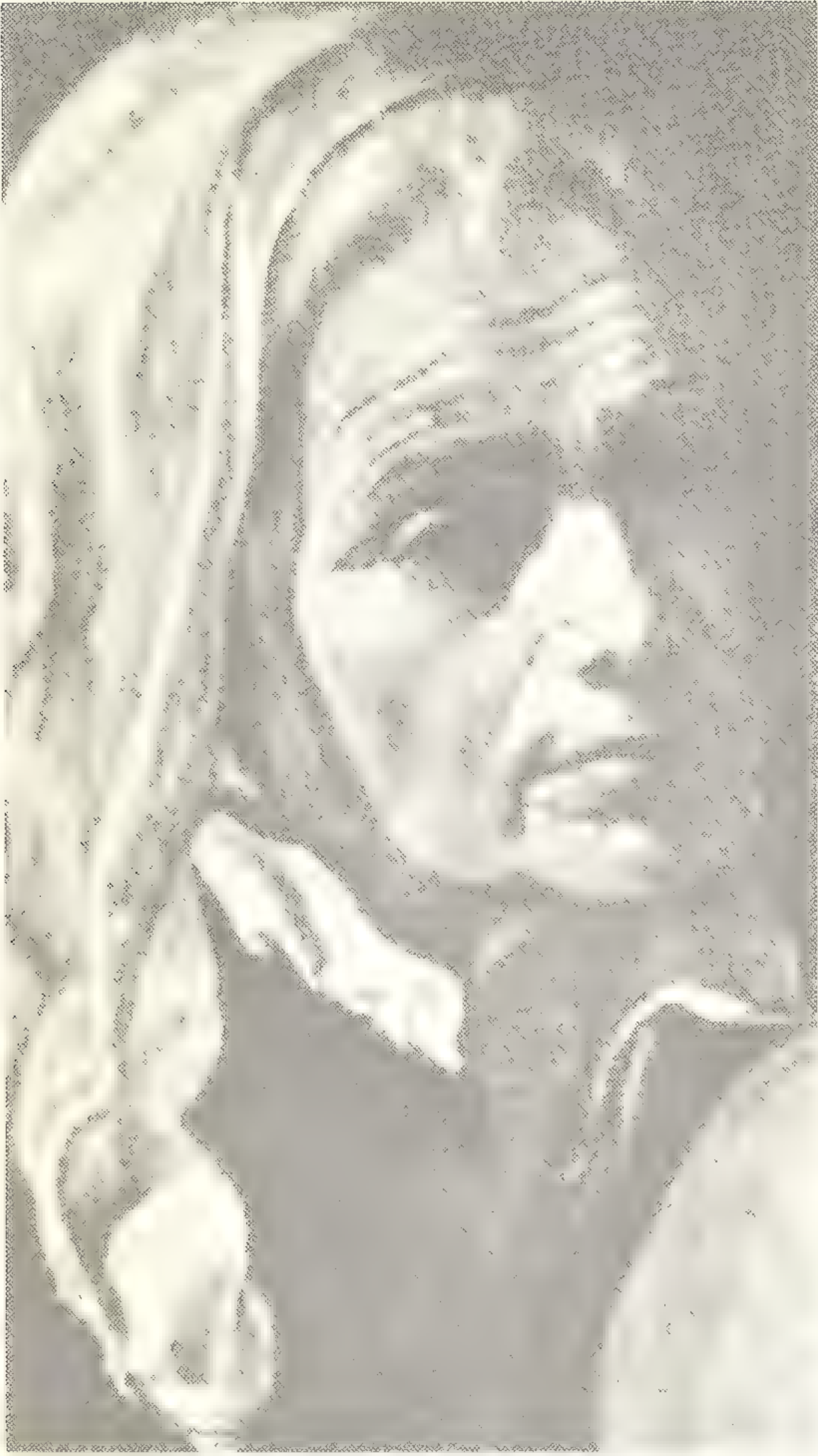
بانخ الماء ...

ويمكن اعتبار لوحة (الموسيقيون) نموذجا جيدا لما رسمه في هذه المرحلة .

نرى في اللوحة ثلاثة أشخاص ، بوضع معبر ، وبوجوه تحفل بالعمق والدقة ، ونرى في كل وجه الصيغة الواقعية ، التي تدل على أنه رسمه من موديل حي ، ومن الواقع المباشر ، ويساعدنا على ادراك هذا الشيء ، شعورنا بانفصال كل شخص في اللوحة عن الآخر ، فالعازفان استغرقا في عزفهما ، كل واحد منهما ينظر الى جهة كأنه يمثل لوحة منفصلة عن اللوحة الاخرى ، وكذلك هي حال الشاب الذي رسمه الى اليسار ، ولولا قدرة (فالاسكيث) على بناء التكوين عن طريق اللون والمساحات الضوئية لقلنا بأن كل شخص يمثل لوحة منفصلة عن الآخرين .

ولكنه وحد الدرجة المعتمدة في اللوحة ، فأعطى الطفل وأحد العازفين قيمة ضوئية واحدة ، وقدم الدرجة الضوئية المتوسطة ، فجمع العازف الثاني الايمن مع جزء من رداء الطفل ، والآلات ، وأخيرا قدم الدرجة الثالثة المضيئة التي شملت اللوحة جميعها فوزعها ، فأعطت المشاهد الاحساس بالتوزيع الضوئي المتناسك .

ولا ننسى الحركة التي جمعت الاشخاص مع بعضهم ، وربطتهم في وحدة متماسكة ، وتجعلنا نحس بأن عيننا تتابع حركتهم جميعا ، دون أن نشاهد أي تكوين هرمي ، بل اعتمد على التكوين الدائري ، الذي ساعده على أن يدمج أشخاص اللوحة ويوحدتهم ، فيتجاوز بذلك شعورنا بانفصال كل شخص عن الآخر .



تفاصيل من لوحة المسيح
فيلسوف

ان عظمة اللوحة ترجع الى انه التقط مشهدا من الحياة المعاصرة له ، وجعله دراما حية معبرة فيها المأساة ، وفيها اللحظة الحياتية التي منحها الخلود حين أوقفها ، ورفع من هؤلاء الاشخاص العاديين وجعلهم واسطة تعبير عن أفكاره لا تقل أهمية عن تصوير الملوك والعظماء والشخصيات الاسطورية والنبلاء .

وساعدته الحجوم النحتية على اشعارنا بالعظمة، ولهذا تحول كل شخص من أشخاصه الى قطعة نحت بارزة لها كتلتها وضخامتها ، ويبدو بائع الماء على أنه أكثرهم ضخامة وقوة حضور وتأثيرا .

ويمكن أن نلاحظ الجرة الكبيرة التي رسمها في مقدمة اللوحة ، بارزة بقوة ، فيها الخطوط المنحنية والاضاءة، وتختلف عن الجرة الثانية الحافلة بالتجعدات والمنحنيات ، ولهذا فهو يعطي شيء خصوصيته، ويلجأ الى الحركة في هذا العمل ، والى الدرجات الضوئية المختلفة التي تخلق التكوين المتناغم ويختفي التكوين الهرمي الذي كان يسيطر على أعمال الفنانين الكلاسيكيين .

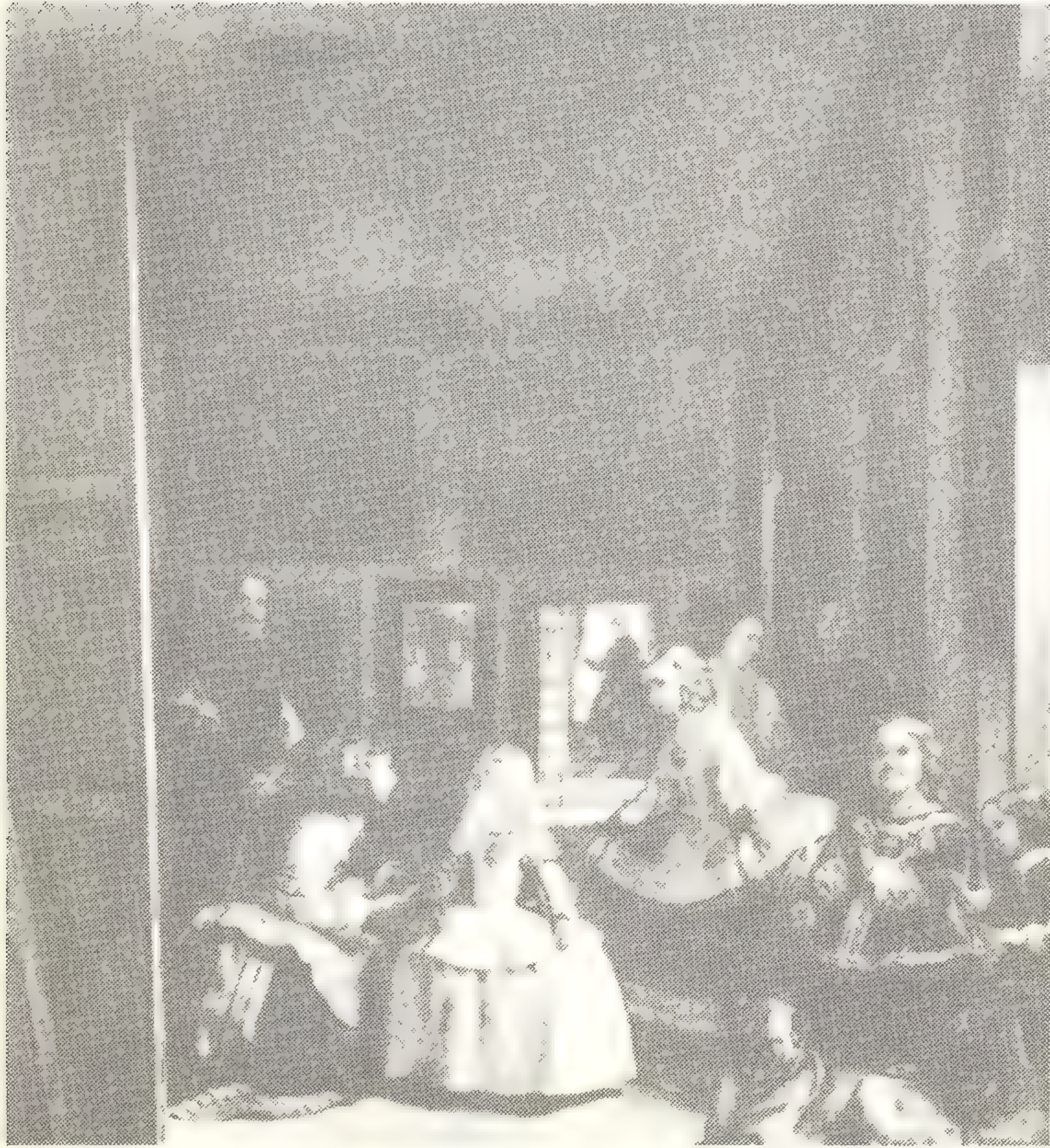
وحتى الطبيعة الصامتة امامهم ، وآلات العزف ، واللوحة المعلقة ، فقد أسهمت جميعا في توازن اللوحة وتماسكها ، فلكل شيء وجوده الفردي، ولجميع الاشياء وجودها الجماعي ، بحيث لا تضيع التفاصيل امام الكل وتأخذ كل الاشياء قيمها اللونية لتساعد على توضيح الفكرة .

ولعل مشهد الاشياء الموضوعة على الطاولة ، يساعدنا على فهم الدور البارز الذي أعطاه ، لكل العناصر ، والتوزيع المحكم لعلاقات الضوء والنور في العمل ككل

وينطبق ذلك كليا على لوحته (بائع المياه في اشبيلية) التي تضم ثلاثة أشخاص أيضا، ففي وجوههم وملابسهم ، وما رسمه حولهم من عناصر . ما يؤكد لنا أن الفنان قد أخذ موضوعه من واقع الحياة ، ونحس بأن لكل فرد من الافراد استقلاليته الخاصة، فالبائع ينظر نظرة مأساوية تختلف عن نظرة الطفل الذي يقدم الكأس ، ولا علاقة صميمية لها من حيث ترابط النظرات مع الشخص الثالث الذي يتناول الماء.



تفصيل من لوحة تسليم مفاتيح
بريدا ... فيلاسكيث



فيلاسكيث

لاس مينياس ... العاشلة المائكة ...

وينطبق ذلك على جميع أعمال (فالاسكيث) في هذه المرحلة سواء ما كان دينيا منها أو لم يكن .
ففي لوحة (المسيح في عمواس) نرى نفس المحاولة لخلق عمل متماسك وجراة في تنظيم اللوحة، وحضورا للأشياء وحركة مستمرة بين العناصر ، ويمكن أن نضيف الى ما سبق لنا أن ذكرناه ، من واقعية العمل، الجراة التي تناول بها هذا الموضوع الديني ، إذ اكتفى بالصورة المعلقة في الخلف ليقدم هذا الموضوع ، ولولا العنوان الذي ذكره لما عرفنا أنها لوحة دينية ، ومن الواضح أن المفهوم الرئيسي قد جاء من فكرة أن المسيح قد دخل الى المطبخ ، وربط بينها وبين الموضوع وأعطاه الأبعاد المختلفة .

ان اللوحة تمثل مشهد المسيح في صورة خلفية ، بينما تبدو المرأة في الوسط وحولها المساحات الصريحة التي توصل اليها عن طريق الطاولة والجدار واللوحة، ووزع الأشياء ضمن المساحات ، وعادل حركة الآنية وأعطى لكل منها حضوره فاكتمل العمل .

ويمكن أن يتحدث عن عدد آخر من أعماله في هذه المرحلة ، لنؤكد بأن نفس الخصائص تنطبق عليها ، وتتمتع بنفس الميزات هذا ما نراه في لوحته (المسيح عند مارتا) ، أو في لوحته (القديس يوحنا) وحتى في الوجوه المعبرة التي تقدم لنا نماذج أخرى من البحث عن الصيغ الجديدة للتعبير من خلال الوجوه .

لقد قيل عن (فلاسكيث) بأنه رسام وجوه قبل كل شيء ، وهذه الحقيقة ، طفت على كل إنتاجه ، وقال عنه (أورتيجا دي كاسيت) :



((بأنه يرسم الوجوه حتى في لحظات رسمه للطبيعة الصامتة أو الأشياء ، وهو يستقي الوجوه من الواقع ويزيد من قدراته على التعبير عن كل ما يرغب في التعبير عنه ، ففي لوحته (عبادة المجوس) نرى الموضوع تقليديا لكنه أضفى عليه حلة جديدة بما قام به من توزيع للضوء والحركة ، وما قدمه من وجوه واقعية ، ان السيدة العذراء التي رسمها هنا تختلف عن الرسوم الأخرى التي نعرفها لها قبله ، وهي فتاة جميلة ، بن ملامحها واقعية من صميم الحياة ولا نرى فيها أي اتجاه مثالي ، بل أضفى عليها سمة الحياة والحقيقة . وإذا كانت للعذراء هذه السمات ، فمما لاشك فيه في أنه أضفى على بقية الوجوه نفس المعاني ، بل كان أكثر تحررا في أعماله الأولى كما نرى في لوحته عن (القديس توما) ، أو في غيرها من اللوحات سواء كانت تلك الوجوه قد رسمت لوحدها أو ضمن مجموعة . ولعل أهم وجه رسمه في هذه المرحلة هو وجه (الأخت جيرونيما) التي وجد في تعابيرها ، وشكلها وتجاعيدها ما جعله يحلق ، ويقدم لنا صيغة معجزة ، كأن الوجوه الكبيرة تحرك مشاعره وتدفعه إلى تقديم أعمال خالدة .

ويمكن أن نشاهد في اللوحة تجعدات الأبيض والظلال فيه ، والإضاءة ونكتشف من خلال ذلك كله ، قدراته على استخدام المساحات الضوئية دون ظل ونور ، كما كنا نألف ونعرف ، بل أن الظل يأتي من نفس اللون ، وهكذا تبرز المساحات الضوئية ، وتتحدد قيم المساحات حسب انعكاس الضوء عليها ، لا حسب الضوء الداخلي أو الخارجي المؤلفين .

وان صيغة استخدامه للنور والمساحات الضوئية جعلته واحدا من المبشرين بالفن الحديث ، وذلك لأنه جعل انعكاس الضوء على المساحة هو الذي يحدد القيم الفنية ، التي تساعد على تناغم اللوحة وتآلفها ، ولهذا كان أكثر قدرة من غيره على معالجة المشكلة على شكل جديد تماما .

ونكتشف ذلك بوضوح في لوحته الأخت (جيرونيما) .

المرحلة الثانية

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية من إنتاج (فلاسكيث) لابد لنا من القول بأنه انتقل من (أشبيلية) إلى (مدريد) ، وأصبح رسام الملك (فيليب الرابع) ، وقد رسم الملك وعده شخصيات لوحات هامة ، تعكس تجربته في مجال رسم الوجوه ، وتقدم شكلا جديدا من التعبير يختلف عن الوجوه التي رسمها في المرحلة السابقة في (أشبيلية) .

ان أكثر اللوحات الرسمية للملك (فيليب) وغيره من الشخصيات رسمت بطريقة طولانية ، طولها أكثر

فلاسكيث

لاس مينياس .. تفصيل ..

من ضعف عرضها ، ولقد عمد إلى جعل طول الشخص أكثر من الواقع ، فأعطاه قوة ، وزاد من قدرة اللوحة على التأثير على المشاهد ، وأسهم هذا في جعل هذا الشخص محور الاهتمام دون غيره ، من الأشياء في اللوحة .

ان عملية اعطاء الأشخاص طولاً ، قد عرفها الفن الإسباني عند (ألفريكو) وقد فسرها النقاد تفسيرات شتى لكن الشيء البارز هو قدرة الشخص الهائل الطول على الإيحاء بالعظمة ، وعلى إيصال المشاهد إلى المعاني الروحية الكامنة في هذا الشخص ، ولا شك في أن (فلاسكيث) قد تأثر بألفريكو حين شاهد أعماله في (مدريد) لكنه أعطى لهذه العملية مفهوما جديدا ، حين حورها من الصياغة الروحانية إلى الصياغة الواقعية ، وذلك عن طريق عدة عناصر هامة في اللوحة ، لعل أهمها ، تلك القطعة من الورق التي حملها الملك في يده في كل مرة يرسمه بها ، والتي اختلفت وجهات النظر حولها ، فمن قائل بأنها تأكيد على أن الملك فيليب الرابع كان يولي أمور الدولة والسياسة اهتمامه ، ومن قائل بأن تلك الورقة لا تعني شيئا محددا ، بل هي مجرد صدفة .



حائكات السجاد .. تفصيل ... فيلاسكيث



حائكات السجاد .. تفصيل فيلاسكيث



لاس مينياس .. تفصيل .. فيلاسكيث

لكن الواضح ان الملك فيليب لم يكن بالملك الذي يولي امور الحكم اهتمامه ، ولم يكن ذلك الملك الذي يهتم بالسياسة ، بقدر ما يهتم بالصيد والفن ، ومن المعروف انه اعطى لوزيره صلاحيات واسعة للتصرف في شؤون السياسة .

ولا يمكن ان تكون الورقة في يد الملك او يد غيره من النبلاء ، بلا معنى لان ذلك لا يتفق مع تكرار وجودها ، ولهذا نستطيع القول بان (الورقة) تعني ان (فالاسكيث) اراد ان يعطي للاشخاص سمات انسانية وبشرية ، فالملك لا يحمل الصولجان ، وهذا يتغلب الجاب الانساني على تنحيصاته وذلك هي حال الشخصيات الاخرى .

اما اللوحة الهامة التي رسمها في هذه المرحلة فهو لوحة (السكرون) التي تائر فيها بما شاهده من اعمال في (الاسكوريال) ، وباعمال (روبنز) الذي جاء (مدريد) في هذه الفترة يحمل معه عدة لوحات ، ولقد زادت هذه الزيارة من حماسة (فالاسكيث) لرسم موضوعات من الحياة اليومية تختلف عن لوحات البلاط الرسمية ، والوجوه .

وحتى نستطيع تحليل اللوحة لابد لنا من القول بان (روبنز) سبق له ان رسم لوحة مشابهة عام (١٦١٨) اي قبل عشر سنوات من لوحة (فالاسكيث) ، ويمكن ان نكتشف من مقارنة العاملين ، أسلوب (فالاسكيث) الاكثر واقعية ، من (روبنز) ، وطريقته في معالجة امثال هذه الموضوعات .

لقد رسم (السكرون) ، وقدم في هذه اللوحة عدة اشخاص يشربون الخمر في الطبيعة وقد جلس معهم (باخوس) إله الخمر ، ومن الواضح ان جميع الشخصيات التي رسمها (فالاسكيث) اخذها من الواقع الاسباني ، وعلى الاخص إله الخمر (باخوس) ،



تسليم مفاتيح بريدا
... فيلاسكيث

في عام (١٦٢٩) ، سافر (فالاسكيث) الى ايطاليا ليمضي فيها فترة من الزمن ، في (البندقية) و (روما) اطلع فيها على أعمال الفنانين ، وتعتبر هذه الزيارة هامة جدا لانها أثرت على تجربة (فالاسكيث) وتطورها، بحيث طبعت انتاجه في المرحلة التالية بطابع واضح لامجال لنكرانه ، لهذا يعتبر النقاد ان المرحلة الثالثة من حياة (فالاسكيث) الفنية تبدأ مع زيارته وماعكسته من تأثيرات على فنه فيما بعد .

ولعل أهم اللوحات التي تعطينا فكرة عن (فالاسكيث) بعد زيارته لايطاليا هي لوحة (كور الحداد فولكان) ، التي تمثل مشهدا من مشاهد الحياة اليومية، رسمت تحت تأثير ما شاهده الفنان في ايطاليا ، اذ رسم كور الحداد الاسباني ، بعد تعديلات اجراها ليعطي لوحته السمات المميزة للفن الكلاسيكي ، وليقدم لنا قصة اسطورية جديدة بأسلوبها وبما تحمله من ايحاءات . تروي لنا اللوحة قصة (أبولو) الذي قدم فجأة الى دكان الحداد (فولكان) ليخبره بأن زوجته (فينوس) قد خانته مع (مارس) إله الحرب .

فلا شيء يدل على انه إله الا الاغصان التي وضعها على راسه ، ويحس المشاهد بالهدوء الذي يسيطر على الاشخاص ، والرصانة ، التي لانراها عند (روبنز) الذي تحفل لوحاته بالعلاقات الجنسية والعري والحركات العنيفة والصاخبة .

ويمكن ان نضيف الى ذلك كله ، ما نلاحظه من بداية التخلي عن الاشكال النحتية التي كنا قد شاهدناها في أعماله الاولى ، وهكذا نحسن بأن (فالاسكيث) قد ازداد واقعية في هذا العمل ، وعلى الاخص في الجزء الذي يمثل لنا فيه شاربو الخمر بوجوههم الشعبية البسيطة ، ومعاقرتهم للخمر مع (باخوس) في مكان واحد وهذا يؤكد ما سبق لنا ان تحدثنا عنه من محاولة (فالاسكيث) اعادة رسم الاشخاص الاسطوريين من الواقع الاسباني ، ليجعل حوارهم وتناولهم الشراب مع الناس العاديين ، وفي الريف ، مما يزيد من التأثير على أنه كان يسعى الى ازاحة كل هالة قدسية عن كل شخص ، ليرجعه الى انسانيته وبساطته .

(استسلام بريدا) التي تعتبر من أكثر لوحات الفنان جراءة وشهرة واصالة .

ان (بريدا) مدينة هولندية في الجنوب ، شمالي مدينة (أنتويرب) ، وهي هامة للأسبان اهميتها للهولنديين ، اعتبرت مكانا حصينا ، يساعد الاسبان على الاحتفاظ بوجودهم في الاراضي المنخفضة ، واعتبرها الهولنديون مفتاحا لاستقلالهم ، وفي هذه المدينة جرت معركة كبيرة بين قائدين كبيرين ، (سبينولا) الاسباني الذي كان يريد الاستيلاء على المدينة بالقوة ، و (جوشين دي ناسو) الذي كان يدافع عنها . واستطاع (سبينولا) الانتصار بعد حصار دام عدة شهور ، وقد وقع الاستسلام في اليوم الثاني من شهر حزيران عام (١٦٢٥) ، وتسلم (سبينولا) مفاتيح المدينة في الخامس من نفس الشهر ، ولقد اختار (فالاسكيث) هذه الحادثة ليرسمها ، وليؤكد من خلالها عن قدراته اللامتناهية لمعالجة اي موضوع مهما كان ، ومهما اختلفت صعوبته ، ومشاكله .

وهكذا رسم لوحة (الرماح) بين عامي (١٦٣٤ - ١٦٣٥) ، فهو لم ير المعركة ولا ذهب الى (بريدا) ، لكنه استعان بالوثائق والرسوم ورجع الى الاشخاص حتى خرج علينا بعمله الضخم .

لقد اختار (فالاسكيث) لحظة تسليم المفاتيح بين القائدين ، وتجمع خلف كل قائد منهما مجموعة من الاشخاص ، وكل مجموعة قد رسمت على شكل كتلة متراسة ، حتى تبدو ضخمة ، فكأنه دمج بين اشخاص كل مجموعة ، وبرز السهل الواسع في الافق الممتد ، بلوح أزرق مخضر ، وتعالى الدخان ، ولم يترك شيئا من الاشياء في اللوحة لم يهتم بابراره ، الجنود الاعلام ، الرماح ، الحصان ، ولكن الشيء البارز هو مجموعة الوجوه الكثيرة التي تمثل أكثر اجزاء اللوحة اهمية ، حتى ان بعض النقاد يذهبون الى ان عناينة (فالاسكيث) كانت تعطي الوجوه المرسومة اهمية أكثر من الحادثة .

ونحس من مشاهدة اللوحة ان (فالاسكيث) قد عاد الى أسلوبه ، الذي يعتمد على رسوم الوجوه ، وعلى اعطاء كل وجه سمات خاصة به ، ويربط عمله بعد ذلك عن طريق اللون والاضاءة وتوزيع الكتلة اللونية ، والدرجات المختلفة ، التي تجعلنا نرى العمل متماسكا .

ولا شك في ان تجارب (فالاسكيث) بعد هذه اللوحة تتنوع وتزداد غنى وتأثرا ، وتزداد قدراته على طرق كل الموضوعات ، والذهاب في كثير من الاحيان الى حدود تتجاوز كثيرا الصيغ الرسمية للفن ، ونحن سنتوقف عند عدة اعمال له ، لنحللها ، ونرى فيها الرؤية المتطورة التي تقدم لنا عالمه الفني المتنوع وحلوله الفنية الأكثر صدقا من كل ما عرفناه .

ويصور لنا في اللوحة (أبولو) ، يرتدي رداءا برتقاليا ، ويبدو مضيئا لانه احاطه بهالة من النور ، وقد ترك قسما من صدره ويده عاريين ، ليميزه عن غيره من الاشخاص في اللوحة ، ان الواضح ان (أبولو) قد مثله بشخص طفل صغير مراهق ، او كملك في الرسوم الدينية ، ولا يمكن ان نتصور ان هذا الطفل هو إله ، ولكن (فالاسكيث) اعطى لهذا الشخص من الألبسة والضوء ، ما جعله يتباين مع بقية الاشخاص ، ولو نظرنا الى اللوحة بدون (أبولو) لشاهدنا وحدة لونية وترابطا في التكوين ، مما يدل على ان (فالاسكيث) قد قصد اعطاء شخصية الإله طابعا خاصا ، لكنه حوله الى طفل صغير حتى يرسمه من الحياة ، ولا يرسمه على نحو مثالي ، وهكذا جعل البراءة هي التي تميز الآلهة ، وعبر عنهم بالطفل .

وهنا نلاحظ بأن (فالاسكيث) يعيد مرة أخرى رسم الاسطورة من الحياة ، ويعطي الشخصيات الاسطورية واقعية ، نراها في أجساد الحداد ومعاونيه ، وفي تفاصيل الدكان والاشياء التي يستخدمها هؤلاء الناس ، بل حتى في رسم الطفل وحركته .

يضاف الى ذلك كله ، التأثيرات الايطالية على لوحاته ، وعلى الاخص تأثير (رافائيل) ، ونحس بوضوح تام بأن العاري الذي استخدمه والتكوين ، والتعبير على الوجوه ، قد اعطت لعمله شيئا جديدا لا نعرفه فيه ، وهكذا استطاع (فالاسكيث) مرة أخرى ان يطور أسلوبه باتجاه رسم مواضيع كلاسيكية من الواقع ، ويتصرف بحدود دقيقة ليعطي القصة الاسطورية سمة واقعية تميزها .

وما قمنا به من تحليل لهذه اللوحة الهامة ينطبق على لوحة أخرى رسمها (فالاسكيث) في نفس العام ، متأثرا بالفن الايطالي ، وبالموضوعات الاسطورية والدينية .

انها لوحة (رداء يوسف) ، اذ جاء بهذا الرداء الى يعقوب أخوة يوسف ، وعليه الدم الكذب ، ونرى في اللوحة كافة الميزات التي اسهبنا في الحديث عنها في اللوحة الاخرى .

ان عودة فالاسكيث الى (مدريد) بعد نهاية زيارته لاي탈يا قد جعلته يتجه الى مواضيع اسطورية ، لكنه لم يلبث ان استأنف نشاطه كرسام بلاط ، وعاد لرسم المواضيع الحياتية والدينية والوجوه .

ويمكن ان نتحدث عن لوحته (المسيح المصلوب) او لوحة الامير (بالتازار كارلوس) او الملك فيليب يمتطي حصانه ، وفي هذه الاعمال خصائص اساسية تجسد نفس الفكرة التي كان (فالاسكيث) يطرحها ، وحتى في لوحات الصيد المختلفة التي قدمها ، بل سننتقل الى اللوحة التاريخية الهامة (الرماح) او

سوف نتوقف عند لوحتين رسمهما (فالاسكيث) لشخصيتين يونانيتين ، وهما (إيسوب) و (مينيبوس) ، وفي هاتين المحاولتين نرى كيف أعاد تصوير الشخصيات القديمة بروح جديدة معاصرة ، (إيسوب) الذي نراه قد أخذ وجه عامل كادح ، و (مينيبوس) الكاتب الذي انحنى ظهره وبرزت على وجهه بسمة غريبة . ولقد أعطى لهاتين الشخصيتين (انسانية) ، وعاد الى أسلوبه في إعادة الناس العظماء الى السمات الانسانية والبساطة ، وهكذا حررهم من موقف التعالي ، وحرر نفسه من حيث الأسلوب فانطلق يرسم بحرية تامة .



فيلاسكيث

إيزوب ...

وهكذا جعلنا نشعر بأن لم يفقد حبه لرسم الناس العاديين ، كلما سنحت له الفرصة ، وهكذا لم تختلف نظرته الى هؤلاء الشعراء عن نظرته لأي انسان ، فهذا الشخص بشر حقيقي له السمات المشابهة لغيره ، ولا يختلف عن رسم انسان عادي من الشارع ، ولعل مقارنة هذه الرسوم بلوحاته عن المهرجين والمضحكين الذين كانوا يدخلون السرور الى القصر الملكي ، يمكن ان تساعدنا على اكتشاف حقيقة اساسية من حقائق الفن عند (فيلاسكيث) .

وقد نتوقف قليلا ، لنتمتع في الوجوه المرسومة ، وقد يذهب بنا التمتع الى ان (فالاسكيث) اعطى عوالم انسانية من خلال هؤلاء الناس ، جعلنا نحس بتعاستهم ووحدتهم ، بعضهم من الاطفال والبلهاء ووجوههم البشعة تساعد على تصور ان العالم يحتوي على كل الاشكال الانسانية المتنوعة ، وان مهمة الفنان ان يسجلها بدقة ليعطي شهادة حقيقية على عصره ، يقرب كل الاشكال من الواقع ، ويعكس هذا الواقع ، ويفجر ما فيه من تناقضات بالريشة واللون .

وفي نفس الوقت نرى تجربة (فالاسكيث) تتجه مرة اخرى الى موضوعات تقليدية ، يعيد رسمها من الواقع ويحقق تجربة نادرة من تجارب الفن الاسباني ، بل تجربة لا نظير لها ضمن هذا الفن لجراتها وقدرتها على تقديم المرأة العارية التي اطلق عليها (فينوس) ، ويسمى لجعل الموضوع غنيا بما اعطاه من قدرات لونية .

لقد سافر (فالاسكيث) الى ايطاليا مرة اخرى عام (١٦٤٨) ، وظل فترة من الزمن ، وتأثر في رحلته بما شاهد ، ولعل اهم الاعمال التي رسمت تحت تأثير هذه الرحلة هي (فينوس والمرأة) ...

وان المتمتع في لوحة (فينوس والمرأة) ، يستطيع ان يلاحظ ان (فيلاسكيث) قد رسمها من الخلف ، ولا نجد في ملامحها ما يدل على اعطائها أي نفحة مثالية ، أو تصعيد كلاسيكي ، بل برزت نفس خصائص أسلوبه الفني ، في هذا العمل بكل وضوح ، فهو يرسم بموضوعية ودقة ورصانة ، دون أي ابتذال ، فالجسد ينساب برشاقة وليونة فلا تراه عاجيا لا حياة فيه ، ولا تراه جنسيا تفوح منه رائحة اللحم والجسد ، واعطى كل الاشياء في اللوحة حضورها المستقل ووجودها الخاص ، رسم (فينوس) لوحدها ، وكذلك فعل حين رسم (كيوبيد) ولم يظهر أي علاقة بينهما ، تدل على رغبة في اعطاء علاقة غير عادية ، وحتى الوجه الذي برز في المرأة ، فلا شيء يدلنا على أنه وجه (فينوس) نفسها ، وحتى الاشياء الاخرى فلها وجودها المتميز .

لكنه اعتنى باعطاء المساحات الضوئية ، موزعا



فينوس ... فيلاسكيث

نشاهدنا لأن الجميع موجودون معا ولا يتحدث احدهم الى الآخر ، مع انهم تسعة اشخاص ، ما عدا تلك الراهبة التي تحدث جارتها الذي لا ينصت لحديثها على الاطلاق .

ولقد عالجت بطريقة تبعدنا عن ان تكون محور الاهتمام وجعلها في الظل تماما .

وتظهر الى اليمين في اللوحة المرأة التي تعتني بالكلب بوجهها الغريب والضخم ، الذي يعطي المشهد لونا جديدا ، فاللوحة تجمع الاضداد البشاعة والجمال ، وهي كالحياة في هذا .

والى جانبها تبرز فتاة تتحرك ، وتلاعب الكلب لتعطي المشهد حيوية ، وتجعلنا نقارن بين هدوء (الاميرة) وحركة الطفلة ، فنشعر ايضا بالاضداد ، ونحس بالفروق .

اما الكلب فيجلس هادئا ، في المقدمة ، رسم بعناية على عادة (فلاسكيث) ، بالاهتمام بكل تفاصيل لوحته . وتتساءل ونحن نشاهد هذا الشخص الذي يقف امام الباب المفتوح عن الاسباب التي جعلت (فلاسكيث) يلجأ الى هذه الطريقة ، لماذا الحركة ، ولماذا الباب المفتوح ؟!

ان من الواضح ان المقصود هو ان يعطي ايضا حركة ضمن اللوحة فلا نحس بالجمود ، كما فعلت الطفلة ، والغاية الاخرى هي وجود ضوء في الخلفية ، حتى لا يصبح التكوين تقليديا ، وهكذا نحس بأن اللوحة تنفس من هذا الضوء ، ونحس بالحيوية .

ان الواضح ان (فيلاسكيث) قد رسم نفسه في اللوحة وهو يرسم لوحة ضخمة ، وان الملك والملكة قد جلسا امامه لكن اللوحة لا تظهرهما ، بل يظهران في المرأة الخلفية ، التي تكشف عن وجودهما ، وتعكس تأثيرهما على جميع الاشخاص .

ولا نريد ان نضيف اشياء جديدة ، فاللوحة غنية بما فيها ولكننا سوف نتوقف عند عملية وضع

لها ، كي تساعد على دمج هذه العناصر ضمن لوحة واحدة .

ولا تختلف لوحة (فيلاسكيث) التي اطلق عليها اسم (لاس مينياس) أو (وصيفتا الشرف) ، عن لوحة (فينوس) في الاسلوب أو التناول ، وان كانت اكثر ضخامة ، واكثر قدرة على اظهار امكانيات الفنان في مراحلها الاخيرة .

في وسط اللوحة تظهر (الاميرة مرجريتا) ، بشعرها الاشقر الطويل ، وملامحها العذبة ، والتي اصبحت المدرسة الاسبانية تتميز بها ، والتي اعطاها (فلاسكيث) الاهمية والدور الرائع ، وتابعه (غويا) ، فكان الاطفال مجالا واسعا للعبقرية والتعبير .

ان (الاميرة مارجرينا) تتوسط مجموعة الاشخاص وتقف هادئة ، صامتة ، يتحرك كل شخص حولها حركة ما الا هي ، ولهذا تتجمع فيها خطوط النظر ، والاضاءة التي تجعلها مركز العمل الفني .

وحولها تقف الوصيفتان ، احدهما تقدم لها قطعة من الطين المشوي (تاراكوتا) ، وهي منحنية ، والاخرى تنحني انحناء رسمية ، وتبرز في وجوه الوصيفتين ، وفي جميع الوجوه الاخرى الميزات الاساسية لفن (فالاسكيث) ، اذ يبدو كل فرد في اللوحة منصرفا الى النظر الى جهة ما دون اهتمام بالآخر ، كأن اللوحة مجموعة من الوجوه المختلفة .

ولكن شيئا هاما ، يطلع علينا به ، ونراه في اليد ، ان (فالاسكيث) يزداد عناية باللون ، وبتأثيراته ، وباعطاء انطباعاته المؤثرة اللحظية التي تساعد على فهم الروح التجريبية التي كانت عنده ، والانطباعية ، التي تجعل اللوحة غنية بتفاصيلها ، كل جزء لوحده ، لكن الابتعاد الى انوار يجعل الاشكال والالوان تتداخل ، وتشابك فيتكامل المشهد ، ويتناغم الاشخاص ، والتكوين .

ونحس بالصمت الذي تتركه اللوحة عندنا حين



المهرج ... فيلاسكيث

الاسطوري ، بل يعطي فكرة واقعية عن لوحة تصور بعض النسوة اللواتي ينسجن ، وهكذا يعيد رسم القصة الاسطورية على اساس واقعي تماما كعاداته دوما .

ويظهر هذا بوضوح تام في وجوه العاملات في المعمل ، نرى فيها الصمت المطبق ، والاشخاص الذين يعملون كل على انفراد ، لكن الشيء الهام والبارز في اللوحة هو التضاد بين (العاملات) في المقدمة و (الأثرياء) في المنطقة الخلفية من اللوحة ، حيث تظهر الحقائق الحياتية بكل وضوح ، وذلك لأن (فالاسكيث) قد رسم الاسطورة في القسم الخلفي على اساس ان المشهد يمثل صراع (اراشنا) مع (أثينا) ، بينما يمثل القسم الامامي منها اراشنا وهي تعمل في الغزل بحيوية .

وهكذا تكشف في اعمال (فيلاسكيث) حقائق كثيرة فنية وفكرية ، ويتوصل الى رسم انساني لأبعد الحدود فيه المضمون كما فيه الصياغة الملونة المتطورة في لوحة (الأميرة مرجيتا) والتي تذكرنا بالانطباعية .

لكنه كان صادقا فيما قدمه لنا من حقائق ، ولأنه كان صادقا موضوعيا ، استطاع ان يتوصل الى حقائق كثيرة عن الحياة المعاصرة له ، استطاع ان يكون الشاهد الحق لعصره ، ليكون فنان المستقبل ، حيث تتضمن كل لوحة من لوحاته بعض الخصائص التي يمكن اعتبارها تجديدا للفن وفتحا لطريق جديدة ، فيها الرؤية القادرة على ان تستلهم .

اللوحات في الخلفية واملاء كل الفراغات ، وازدحام كل شيء ، لنؤكد على مدى حب (فالاسكيث) لرسم المجموعات من الناس ، واخذ تأثيرات كتلة معينة تفرض نفسها علينا ، تغيب التفاصيل لكن التأثير يبقى ولا يمكن ان يمحي .

ان لوحة (الغزالات) التي رسمها (فيلاسكيث) في اواخر ايام حياته ، تعطي فكرة عن اسلوبه ، اذ اجتمع فيها ما لا يجتمع في لوحة اخرى ، سواء من حيث الخصائص الفنية او الفكرية التي ينطلق منها الفنان العظيم .

وان فهم العمل يرتبط ارتباطا كبيرا بفهم المقصود من اللوحة ، ان القصة الاساسية التي رسمها هي قصة اسطورية ، اذ ان المرأة (اراشنا) ، كانت من اشهر من عمل في مجال الغزل ، واشتهرت في كل مكان ، فجاء اليها (نينفوس) ليقدم لها اعجابه ، وترك المياه والحقول ، لكنها كانت متكبرة كما تروي الاسطورة القديمة ، فرفضت ان تكون تلميذة للآلهة (أثينا) ، وانزعجت الآلهة مما حدث وطلبت منها ان تستغفر ، لكن المرأة العنيدة رفضت ذلك ، وهكذا تظهر الاسطورة مصير الذين يخالفون الآلهة ، وهكذا انتصرت الآلهة ، وكادت (اراشنا) تقتل نفسها ، لكن (أثينا) حولتها الى (عنكبوت) ، ومن هنا جاءت قدرة العنكبوت على النسج .

لكن ما رسمه (فيلاسكيث) ، على الرغم من انه استوحى الاسطورة لا يوحي لنا تماما بالجو

سوزان فالادوت

من مُوديل... إلى فنانة كبيرة

بمقام: ايضاً بوبوا
ترجمة: رينا ترجمان

صورة شخصية ... سوزان فالادوت



اكتشف طالب في قسم التصوير في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في (باريس) ، وهو فتى في العشرين من العمر ، يأس من تعلم أي شيء ، اكتشف قاعات العرض الفنية في باريس ، وقد دفعه الى هذا الاكتشاف ... اعلان عن معرض نظم في احد ايام عام (١٩٣٢) ، قدم له واشرف عليه وزير معروف (ادوار هريو) ، وذلك في قاعة (القصر الصغير) ، حيث تم افتتاح معرض شامل لاعمال الفنانة (سوزان فلادون) البداية كانت قائمة : ابيض واسود ، رسوم وقطع حفر ، تلقي الشاب عندها صدمة ، هذا الشاب الذي كان يرتبك منذ اشهر امام نماذج اكاديمية بائسة يطلب منه رسمها ، وجد نفسه امام تحليل جسم انساني شوشه واذله ، وامام كتابات زادته تشوشا .

لقد اكتسب الامام بالايقاع والتوازن والتناغم برسمه لنماذج جصية قديمة في الاكاديمية ، لكنه امام النماذج الحية المرسومة ظن نفسه مجبرا على تصحيح عدم التطابق بين الدراسة التشريحية ، ومثالية اليونان النحتية .

وبالمصادفة اكتشف ان الحفر والرسوم تعني ان الجمال ليس له قواعد ثابتة وان عوامل الفن هي الحساسية والفكر التحليلي والعبقرية الخلاقة وحدها . وكانت تعليقات الزوار تتوالى امام الفتى المراهق البعض كان منزعجا من حقيقة الاجسام المرسومة ، ورآها بذيئة ، اما البعض الاخر ضاع في الاعتبارات التقنية ، وهناك معجبون تألفوا مع اعمال الفنانة .

وكان الفنان الشاب يتحول من الاكتشاف الى الحماسة ، وبالاكتشاف بدأ يحب ما كان يشاهده .

بدأ له ، دون اي قلق ، ان تشويهات كهذه ، وشدة كنتك ، كلها اخطاء ، نتيجة عدم مهارة في الرسم ، وان في ابراز الجسد النسائي تشرخيا يعطيها دماة وتقهرأ ورسمها كاريكاتيريا (ساخرا) .

ـ « للطبيعة سلطان كامل علي ، تسحرني الاشجار والسماء والماء والكائنات بشفق وبعمق ، فالاشكال والالوان والحركات تجعلني ارسـم ، محاولة بحب ، اعطاء ما احب كثيرا » .

ـ « لقد حملتني الطبيعة ، القدرة على التحكم بالحقيقة ، واعطتني المنانة التي ساعدتني على تقديم تكوينات قوية اوجدتها انا ، لكنها بقيت اسيرة الانفعالات الحية » .

هذا الانقياد اللين للطبيعة ، جعلها تصل الى درجة الارتباط المادي بها ، ولهذا كانت تصرح بأنها لا تستطيع رسم آنية واحدة من الذاكرة .

واذا استعرضنا اعمال (سوزان فالادون) من لوحات ، واعمال باستيل ، ورسوم واعمال حفر لرأينا القسم الاكبر من حياة الفنانة تتابع امام اعيننا ، سلسلة من الاعمال :

... سيبدأ هذا الشريط عام (١٨٨٣) برسم شخصي من الباستيل نفذ وهي في سن الخامسة او السادسة عشرة من عمرها ، وينتهي عام (١٩٣٧) بصورة حفيدتها .

وفي استعراضنا لحياة « سوزان » سوف نكتشف في لوحة جذارية رسمها الفنان « بوي دوشافان » اسمها « الغابة المقدسة » ، وجه فتاة في الخامسة عشرة او السادسة عشرة ، اكثر من ست مرات ، وليس وجهها الذي يظهر في اللوحة ، وجه مراهقة ، بل وجه الفتاة الشابة ، والفتية .

وذلك لان (سوزان فالادون) قبل ان تصبح رسامة كانت تلميذة وبائعة قبعات ، وخادمة اطفال ، وعاملة مقهى ، وبائعة متجولة ، واخيرا عملت موديلاً . وهذه المهنة الاخيرة على صلة كبيرة بحي (مونمارتر) الذي عاشت فيه ، وماتت ايضا .

هناك في هذا الحي ، عاشت والدتها في منطقة البياض القديمة ، تنظف بيوت الحي ، وقد جاءت مع امها من القرية ، حيث ولدت في ٢٤ ايلول (١٨٦٨) . قيل عن الاب الغائب انه (مجهول) ، وكانت الام ماما مادلين ، في الثالثة والثلاثين من عمرها ، وكانت [ماري كليمانتان فالادون] والتي ستوقع باسم [سوزان] ويلقبها الفنانون [ماريا] ، او [ماريا المرعبة] كما كان يسميها [ديغا] ، وكانت جارة للفنان [تولوز لوتريك] وسوف تجلس امام القزم العبقري ليرسم لها لوحة تمثل وجهها ، ومن اجل لوحة اخرى باسم «الشاربة» او « فم من خشب ، ولاعمال اخرى على الارجح » .

ومنذ عام (١٨٨٣) وحتى (١٨٨٥) ، سوف تتسكع (سوزان) في مراسم الفنانين (بويه دو شافان) و (رينوار) وتجلس للفنان (اينار) التشيكي ، و (هاولاند) الامريكي وغيرهم .



الثوب الأزرق ... سوزان فالادون

وثناء زيارة المتابعة الى (اللوفر) اعتبر ان لوحة « المستحمة » للفنان (رامبرانت) ، لها بطن كبير جدا ، وان لوحة « النعم الثلاث » للفنان (روبنز) يحمل لنا جسدا ليس مشهيا ، وان راقصات (ديغا) غالبا ماتشبه الضفادع ... ومع ذلك ... تحمل وقبل تدريجيا قوة نفاذ رؤية « سوزان فالادون » ، ليقرها فيما بعد ، فهذه هي اللوحات ، تصفق في القاعة الثانية ، الوان في البدء ، لوحات عارية ، مناظر طبيعية ، صور ... طبيعية صامتة ، وحتى الحيوانات تهتز نتيجة للالوان المستخدمة ، تألق سحري ، في طلاءات خزفية وزجاجيات ، ولوحة عن (١٤) تموز ... ان هذه اللوحة تملك وحدتها واسلوبها الخاص .

ان اعمال (سوزان فالادون) لاكتشف عن اي انقطاع في تطورها الفني ، فاخلاصها لايمكن ان يوضع موضع شك ، ويجد تفسيره في حب يحترم الطبيعة ، فقد كتبت (سوزان فالادون) كلمات قاطعة كحدالة الحفر الذي تحفر بها :

هذا التجوال كان عبارة عن سير طويل في الامسيات ولنعد الى مرسوم (شوفان) الذي كان في منطقة (نولي) . ولنستمع اليها تحدث :

« كنا نعود غابا سيرا على الاقدام عندنهاية اليوم من (نولي) الى ساحه بيعال ، وكان (شافان) لايدف عن الكلام طيلة الطريق ، كان ساحرا الى اخر حد ، ينكلم بهدوء وببطء ، وبدون توقف احيانا ، يثرثر حول اشياء واشياء ، وكان فضوليا كامراة ، وكنت استمع اليه وانا سائرة بالقرب منه ، دون ان انطق بكلمة ، فضلا عن انني لم اكن اعرف ماذا افول ، كان يؤثر علي كثيرا ، وماكنت لاجرؤ على البوح ، بانني احاول ان اتعلم الرسم ، ان الفتاة التي كنت في التاسعة من عمري - املا بالرسوم كل الاوراق التي كانت تقع تحت يدي ، الشيء الذي احزن امي كثيرا » حين نقرا هذه السطور ، نتذكر احلام فنان الطاحونة الحمراء ، ونتذكر التسكع الجماعي الذي تحدث عنه (جول رومان) في كتابه عن « الرجال ذوي الارادة القوية » :

« اننا نحب السير على خطى (بوي دي شافان) و (ماريا الليموزية) في ذلك الطريق ، تحت الفوانيس الليلية . »

ومنذ ذلك الحين ، قبلت في النادي الصاحب ، الذي يجمع بانتظام عددا من الرسامين ومتذوقي الفن ، وتسيطر الاحاديث العنيفة ، ضمن جدرانها الاربعة . وكانت تستمع مؤيدة او مستاءة عندما جاء يوم الاحد ، شخص مجهول : بوجه ماساوي ، جاء يسأل مجمع العلماء عن رأيهم في اللوحات الملونة ، كان الاستقبال باردا ، وبدون اي تعليق ، ورحل المجهول متصلب من خيبة الامل ، وكان (لفالادون) ، ان تعلق على موقفهم قائلة :

« جماعة ابقار ؟ ! »

كان (فان غوغ) .. هو الذي جاء الى الفنانين ؟ عام (١٨٨٣) يجعلنا ندخل في حياة الفنانة العائلية ، خطت لنا هذه الشابة ، صورة جانبية لامها ، تكاد تكون صورة هزلية ، هي خليط غريب من احمر دموي ومن سيماء رصاصية ، لقد جعلت هذه « الماما مادلين » ، تعرف على انها امها بالتبني ، كي تخفي بؤس حالتها الاجتماعية ، بين اصدقائها الرسامين ، ارستقراطي المولد ، او الادعاء .

وفي نفس الوقت كانت تحاول الانتقال من الرسم الى التلوين ، ضاربة الورق بضربات ملحة من الباستيل كي تظهر قاسية ... ارادية دون شفقة .

ومن مقارنة (سوزان) التي رسمتها لنفسها مع الوجه اللطيف الذي حفره (رينوار) لها في نفس العام تحت عنوان رقصة في الريف والتي تستخدم لدراسة لوحات الرقص ، في المدينة وفي الريف عام ١٨٨٦ ،

وايضا لتقدم موديل ، لموضوع قديم روماني ، عام (١٨٨٧) ، سوف نكتشف ان الفنانة سوف تبتعد عن كل التزام بالركة والجمال ولنسوف تتجه الى التعبير عن الحقيقة الواقعية المرئية .

في صبيحة عيد الميلاد عام (١٨٨٣) ، سوف ترزق بطفل اسمه (موريس فالادون) ، والاب الذي قالت عنه بأنه مجهول ، لن يعرف الا بعد ثمانية سنوات ، انه (اوتريللو دي مولان) .

اما موريس الصغير فلن يصبح موديل لاهه الا وهو في الثانية من عمره .

ان هذه الخطوط الحمراء اللينة التي ترسم بها ابنها تعكس حبها لهذا الطفل ، الذي شغفت برسمه بحنان وحب كبيرين ، وفي الحالات اليومية عبر مأس وجودها كمدمنة مبكرة ، وكفنانة نابغة ، كرسامة ذات قيمة عالمية ، وقلدت لوحاتها ، وجعل ذلك منها فنانة اسطورية ، ولكنها هدأت فيما بعد ، واخيرا ، في رفاهية برجوازية وورع طفولي ... هي بواكير موت مبكر سببه الاستنزاف .

وحتى لو توصل الخبراء يوما الى اثبات ان المخطوطة مزورة فان الولاء الذي كتبه (موريس اوتريللو) لاهه في (٢٥) كانون الثاني (١٩٤٢) ، يعطينا اصدق اعتراف لابن بجميل لاهه ، اكدته قصائد سابقة ساذجة ...

« هذه المرأة الرائعة التي كانت امي ... بدت لي مخلوقة من النخبة » .

« كانت تدلني بقلبها الكبير الغناب الجميل ، وتأمين لي السعادة في كل الظروف ... حتى بعد نهايتها » .

سلسلة هامة من لوحات الحفر ، تظهر لنا (موريس) في التاسعة من عمره ، عار يلعب بالحوض بقدمه ، تم منهيأ زينته تحت اشراف جدته ، وداها الى المدرسة متقلدا محفظته ، ويده بيد (كاترين) ، وفي السابعة عشرة من عمره يبدو ملتجيا ، قريبا من ابيه ، ذاعين متفحصة ، ويد متاهبة للرسم ، وخلفه جدته ، حيث وضع الكلب على ركبتيها رجلاه .

وبعد سنين يبدو اجمل مما كان ، مخفيا راسه المفكر ، بالثري الذي ارضعه ، في جمع عائلي ، يذكرنا تركيبه ووزانته بلوحات عصر النهضة العائلية .

في عام (١٩١٩) أصبح لوتريللو عشيقة سوداء ، خلاسية رائعة الجمال ، احبها (غوغان) ورسمتها (فالادون) دون أن تستطيع الافلات من تأثير استاذ تاهيتي ، الذي يبدو لا مباشرا .

وصورة هذا العاشق ، وهو يرسم ، عولج هذا الموضوع ، عدة مرات ، عام (١٩٢١) بتعبيرية اقل ، وتقليدية ظاهرة ، تدعو للرثاء على هذا المتشرد المصطدم ، بمجده الفني ... وبنقصه الجسدي .

في غضون ذلك ، والذي حدث في العائلة ؟!
 كامرأة حرة لا تدين بشيء إلا لنفسها ، كان
 لسوزان فالادون الكثير من الحب البريء ، ومن
 العشاق الذين لا تدري ان كانت تلائمهم ، على الأقل
 صنعت صورة لهم كمنخرج لها من الرقص ... أو من
 التملك .

وكان من بين هؤلاء العشاق المختارين والسعداء
 شاب موسيقي مشير للاعجاب جسديا وفكريا ، يجهل
 أنه كان يكتب ما جعله « أب الموسيقى الحديثة » ،
 بمؤلف الفالس ، ومقطوعات وبالية (باراد) التي عمل
 ديكوراتها الفنان الكبير (بيكاسو) وقدمتها فرقة البالية
 الروسية بقيادة (دياجليف) .

في هذه المرحلة رسمت إحدى روائعها الفنية وهي
 لوحة « الجدة والطفلة روزالي الصغيرة » ...
 وهي الفتاة نفسها التي تحدث عنها النحات
 (بارتولومية) الى صديقه (هيللو) قائلا :

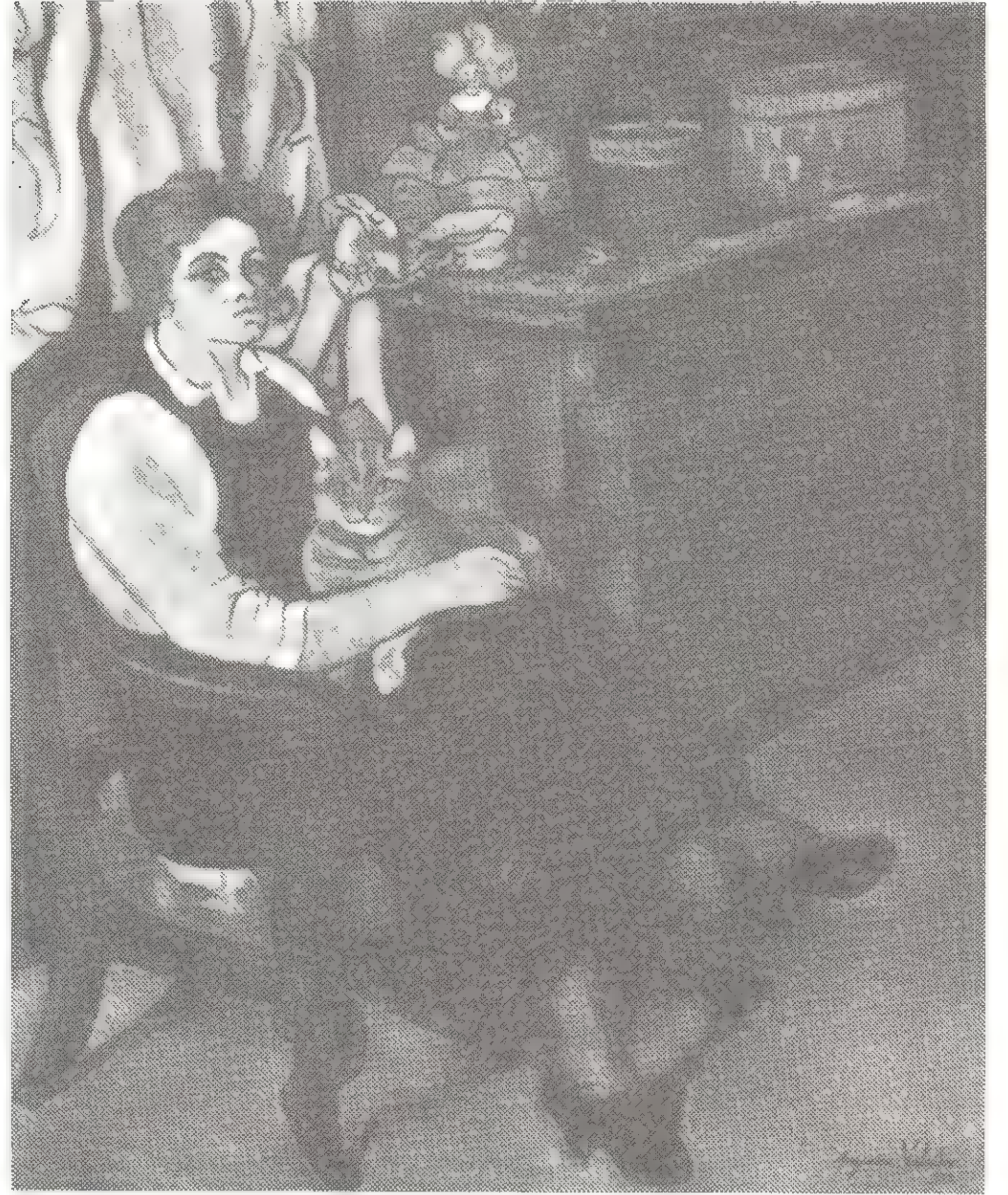
« امرأة فقيرة تحمل بيدها رزمة من الرسوم
 الفنية التي رسمتها وهذه المرأة الفقيرة والمعدمة
 أصبحت فيما بعد تملك بيتا وعائلة ، وفنانه كبيرة ..
 ومن جهة أخرى لم تكن حياة (فالادون) سعيدة ،
 وكيف لها ان تكون ، لقد ولدت من أب (مجهول) ،
 وأصبحت (أما) وهي فتاة صغيرة ، لكنها استطاعت
 ان تكون في حياتها الخاصة مثال الالتزام ، بل قاسية
 على نفسها أكثر من اللازم حتى تستطيع ان تثبت
 امكاناتها الفنية ، وتتحول من مجرد موديل الى فتاة
 هامة ... من مجرد فتاة عشيفة لعدد كبير من
 الفنانين ، الى شخصية فنية هامة لها وجودها القوي
 ضمن حركة الفن المعاصر .

صحيح أن الحياة لم تدلها ، وبقيت المناضلة دون
 توقف ، مهما حدث لها ، بل انها استطاعت أن تأخذ
 بثأرها من الحظ العاثر ، مبددة الكميات الوافرة من
 الاقوال التي تحملها اليها بعض الظروف ، ولم يبق
 منها الا اعمال وكتابات وعلاقاتها مع الاهل ، وارتباطاتها
 تبقى غامضة من جهة العاطفة والسيرة الذاتية .

ولم تتزوج (فالادون) الا عام (١٩١٤) بعد طلاقها
 من (موريس) ، ذلك لان الحرب فرضت عليها تلك
 الحيلة الشرعية ، ووجدت في زواجها ذاك رفيق
 مرسوم ، ومنظم للاعمال ، ومدير فني .. سند كامل .
 وتبرز (مادلين) في عدة لوحات ، بارزة التقاطيع
 ممثلة بالتجاعيد ، شائبة ، منحنية الظهر ، تعزف
 الارغن الى جانب (سوزان) و (موريس) و
 (اندريه) .

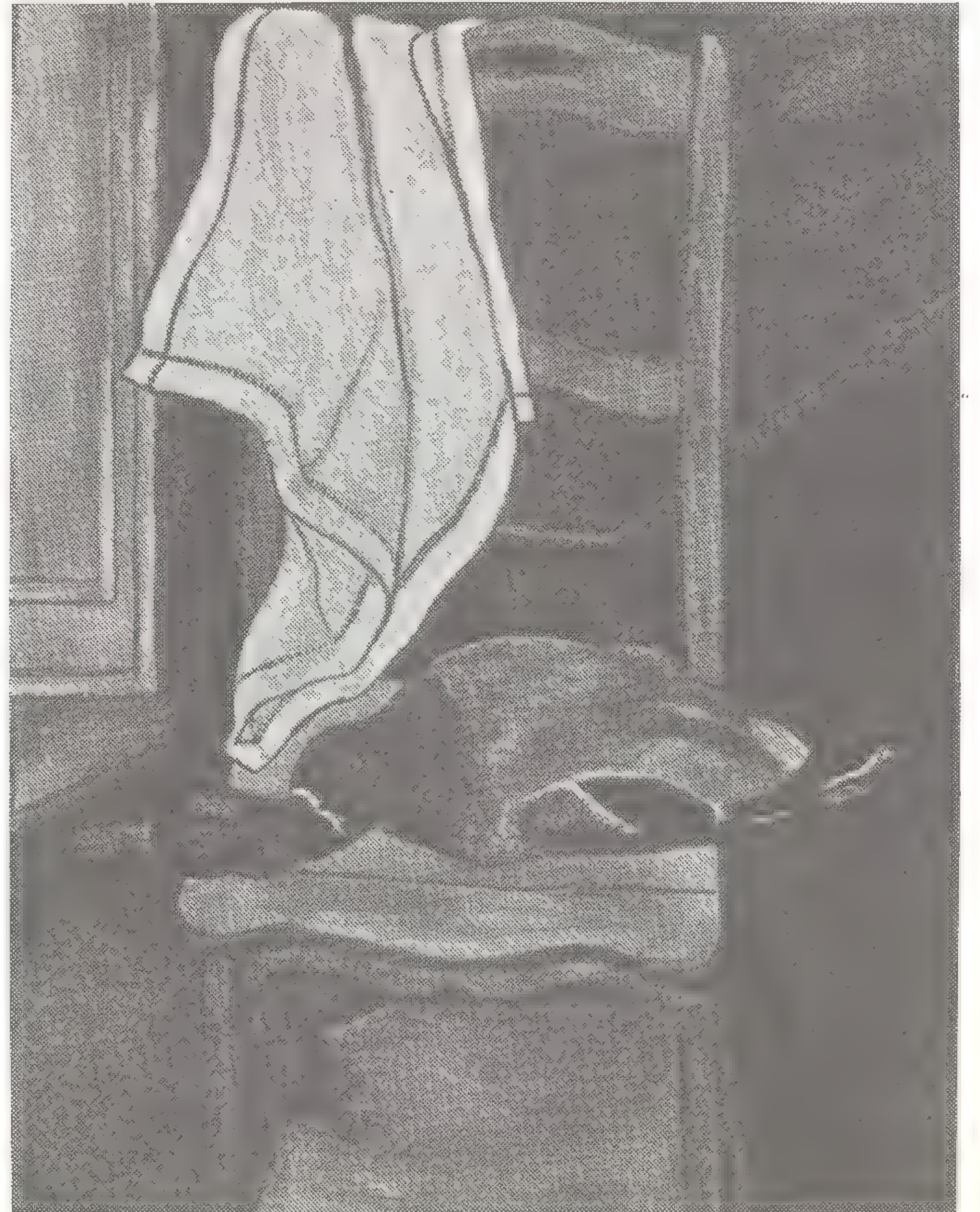
★ ★ ★

ولو باشرنا بدراسة حياة (سوزان) بعيدا عن
 اعمالها ، لا ستحال علينا أن نفضل النماذج العائلية



سوزان فالادون

السيدة والطفلة ...



سوزان فالادون

طبيعة صامتة ...

التي قدمتها عن المخلوقات التي تشغلها ، الاثاث ،
الاعراض ، المناظر التي تحيط بها ، الورود التي قطفتها ،
الحيوانات من كلاب وقطط التي تعاقبت عليها ،
النساء العاريات اللواتي اتخذن اوضاعهن الغريبة .

لقد تكلمنا قليلا عن اللوحات العارية ، وفيما عدا
ربة المنزل والجدة والسيدات ، كان كل الناس هنا
في (مومارتر) وهناك في الريف يتعرون لاسعاد ربة
المنزل التي كانت تترك لك راحتك فهي اقل اهتماما
بالقيمة الجمالية او الاناقة العصرية ، من اهتمامها
ببنات حواء ساكنات الضواحي او القرويات .

وفي جميع الاحوال ، ورغم التاكيدات المكتوبة من
قبل النقاد البارزين ، نحن لا ننكر مطلقا ان نماذج
(فالادون) من النماذج السوقية والحقيرة والبائسة .
هذه الفنانة لا ننسى انها من الشعب ، عزفت
الجمال في محيطها ، الذي لم تنكره حتى في اوقات
ازدهار حياتها المتفرقة ، فقد مجدته ، وعظمته
وفرضته على الناس .

لنقف بعض الوقت امام لوحتين كبيرتين رسمتهما
عن الاستحمام ، عام (١٩٢٣) .
يوجد هنا في اللوحة [كوربيية] في لوحته
[الاستحمام] وكذلك [سيزان] ، في لوحته [المستحمة
على صخرة] .

ونعرف اسماء موديلات كثيرة ، بعضهم يمارسن
العمل بانتظام والبعض الآخر من الصديقات ، لكن
معظم الموديلات اللواتي استخدمتهن كن خادومات
ومرضعات مثل (رنوار) فهن من الاسرة ، وعلى غرار
نساء (ديفا) فهن يتزين بحرية ويرتبن شعورهن بحرية
تامة ، انهن خادومات يحملن كل ارهاق عملهن
اليومي . .

وانها لانسانية عظيمة ، قاسية ، وثقيلة ، تنفذ
بعمق ومقدمة في وضوح ، وضد الشرعية الفنية .

— « ان نعطي . . . ان نحب . . . ان نرسم » .
ان تاريخ التصوير الفني في (باريس) في القرن
التاسع عشر ، لم يكن في وسط العاصمة ومركزها
الرئيسي ، بل على تلين يحيطان بالمركز ، (مونت مارتر)
و (مونت بارناس) ، ولا يوجد هناك بالتأكيد سبب
لاحتيار هذين المدينين للفن ، بل كانت الدوافع مادية
بحته .

لنتذكر ان هذه الاحياء لم تكن قبل (١٦٠) عاما
الا قرى صغيرة هاربة من الادارة البلدية في باريس
ومتطلبات البناء ، ولم تفتح الحواجز الشهيرة لتضم
الى باريس الا عام (١٨٦٠) من قبل (نابوليون الثالث)
في نفس الوقت الذي ضم فيه (دوفيه سافوا) و
(كونتية ينس) .

كان جبل (مونت مارتر) مخضرا بالكروم ، ومنارة

بطواحين الهواء ، التي لم يحل محلها الا طاحونة
(القانييت) التي خلدها (رنوار) ، ولم تكن قرية
بكاملها ، بل كانت تجاورها بيوت قديمة مع حانات
فردية ، لابدال سائقي العربات ، وراحة الخيول ،
فنادق سيئة السمعة ، وكما يقال : حانات اشرار .

★ ★ ★

هناك ، وجد الشعراء والرسامون الفقراء ، البيوت
الرخيصة للسكن والاقامة ، بأجور متواضعة ، والطعام
الرخيص الثمن ، والمجاني . . . مقابل لوحات وقصائد
احيانا ، حرية أكبر في المعاشرة واللباس ، والتصرف ،
بالاضافة الى هواء نقي ، وضوء ، والاتصال المباشر مع
الطبيعة التي مازالتا غزيرة ، تتألف حيواناتها مع
احصنة الحراثة ، والابقار ، والحمير الصغيرة ، والكلاب
والقطط والعصافير الدورية .

وفي الاسفل كانت الشوارع الخارجية والطرق
الصغيرة مضاعة ، لاماكن اللذة . . . مراقص أوحانات
غناء . . . من الطاحونة الحمراء الى الاليزية
مونت مارتر مرورا بالرامو والقط الاسود .

الساحة كانت تحمل اسم (بيفال) النحات الذي
صمم قبر المارشال (ساكس) .

ويتجمع الرجال والنساء من كل الاعمال
والجنسيات حول النبع ، متخصصين ، في سوق حقيقي
للاجسام ، من اجل الرسامين والنحاتين .

وكانت اكاديمية (كورمون) بمثابة ملجأ أسين
دافئ لهؤلاء الذين لا يملكون مرسما خاصا ، او انهيل
من المال ليدفعوا لموديل فردي .

الفرنسيون كانوا فله . . . (تولوزلوتريك) جاء
من (البي) و (رنوار) كفالادون من (ييموج) ونرى
بعد ذلك - الهولنديين مثل (فان غوغ) و (فان دوسغن)
والاسبانين امثال (بيكاسو) ، والايطاليين امثال
(موديلياني) من بين بقية المهاجرين .

ان مشردي الفن هؤلاء ، قد افتنعوا بان يجاوروا
سائقي العربات ، والفتيات ، ورفاق الواجب ، الذين
بدأوا يملكون بالمنطقة ليزوروا كنيسة (القرب المقدس)
التي وضع حجر أساسها عام (١٨٧٥) ، وكان على
الناس الانظار حتى عام (١٩١٤) ليرى قبابها العالية
تعلو على كنيسة (القديس بطرس) الصغير .

وسيحتفظ هذا الجو بسحره للذين يحبون أن
يغمروهم .

★ ★ ★

وستترك (سوزان) هذا الجو لتزوج وتقيم بعيدا

فترة طويلة ، وتعود بعد عشر سنوات لترسم فيه .
 مع ابنها ، جنباً إلى جنب مع (أوتريللو) .
 ولتشتري بيتاً قريباً من هذا المكان ، ومن ثم
 لتشتري قصراً ذا أبراج القرون الوسطى ، حيث أمضى
 (أوتريللو) نقاهة ، كجريح حرب غام (١٩١٧) .
 هذه الاجازات ، والتنقلات المتتالية التي مرت بها
 (سوزان) تحولت الى لوحات ترصد تنقلاتها ، ولوحات
 بيتية تقدم لنا تطور حياتها ، لقد أصبحت اعمالها
 مضيئة ومصقولة ، تملأها الوجوه ، واللوحات العارية ،
 والفواكه المقطوفة حديثاً ، وباقات الزهور الجديدة ،
 وتمتلاً بالفخاريات المأخوذة من القرى المحيطة المحلية .
 تجوب القطط والكلاب جميع المنازل ، ولها الحق
 هي أيضاً بصورة تكتب اسماءها عليها ، « قطتي
 الفخورة في الخامسة من العمر » و « رامينوا »
 و « بيرو » و « لولي » و « قطتي الطروب » « اكي »
 و « دينيس » و « كرابوابيو الطيب الصغير » و
 « اليس » ، والبقر ايضاً كان يقدم كمواضيع في مناظر
 طبيعية شاعرية ، أو في اسطبل .

وهكذا ترسم حياتها يوم بيوم بكثير من العصبية
 والقوة والاعتناء والانفعال والطموح والكمال ، واضحة
 فيها حبها للابن وللزوج ... وخدمة البيت ..
 لقد ورثت عن امها - منظمة البياض - والخدمة
 المسكينة ، حب النظافة والتعلق بكل ما هو منظم .

وقد فاجأها كثيرون ، وهي مبللة اليدين بالصالون
 وتلبس صداراً واسعاً ، لقد كانت شديدة التدقيق
 حول كل الامور ، وفي كل ما تقوم به رسم وطبخ وكانت
 تصنع الكعك الشهير ... وكانت تكتب بدقة وحيوية ،
 وهامي احدى أجوبها على سؤال وجهه اليها المؤرخ
 الفني (جرمان بازان) :

- « التصوير باستخدام السطوح يكون دوماً ملوناً ،
 وهي الاكثر تبسيطاً ، وضخامة دون أن تفقد تدرجها ،
 وتجسيدها ، والمتغيرة ، التي تنفذ كل يوم بقدرة على
 السيطرة اكبر .

ان كلامها المضطرب بالحرارة ، والسريع احياناً ،
 يحاول أن يقنع ، يغزو ، ومن أجل اعطاء حججها القوية
 تنفجر فجأة بتعابير وشتائم رسام فاشل ، ومع هذا
 كانت محترمة دوماً ، مهذبة ومؤدبة ، وفي نهاية العام
 كانت دوماً لا تنسى أن تبعث الى أصدقائها الكبار ...
 امثال (دوغا) و (لوتريك) و (بيرتولوميه) بأفضل
 تمنياتها .

هذه المرأة الصغيرة ذات العيون الكبيرة ، المتألأة
 والمحاطة بنظرات حديدية ، ذات الوضع الحذر ، قد
 جبلت على التمييز في معاشرتها للفنان السيد (ديفا) ،
 وللكونت الفنان (تولوزلوتريك) ...

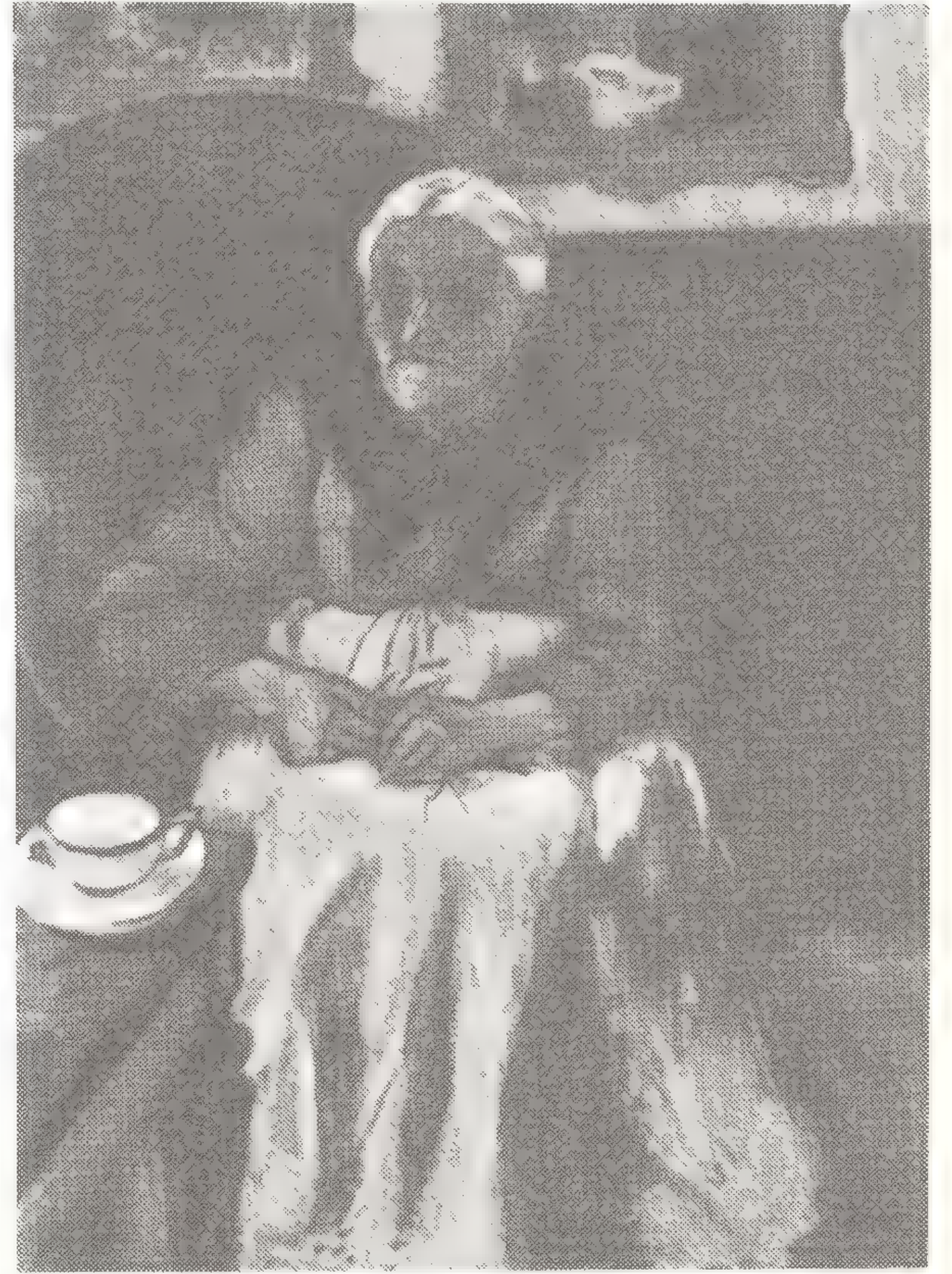
هذه المرأة الصغيرة ... كانت سيدة بحق .

(ايف بونوا)



سوزان فالادون

طبيعة صامتة ...



سوزان فالادون

عجوز ...

تقنية التصوير الزيتي (١)

الياس زيات

(١) ألحت علينا رسائل كثيرة لنشر دراسات حول تقنيات التصوير الزيتي والنحت والحفر ، وكنا بانتظار دراسة جيدة حتى قدم لنا الفنان (الياس زيات) هذه الدراسة التي هي أحد فصول كتابه عن تقنية التصوير الزيتي الذي يعده للنشر الآن كمرجع هام للموضوع .

كان الرسم على الغالب محفوراً على الصخر ، أما الألوان فكانت عبارة عن اترية طبيعية غنية بأوكسيد الحديد ، تعجن بالماء فتصبح كالطين ، وربما كانت تفل على النار ... ثم تمدد بالماء أثناء التصوير .

وتتدرج ألوان هذا الطين بين الاصفر الترابي ، والاحمر الترابي ، ثم البني ... الى جانب تلك الألوان ، استعمل الانسان في تلك الفترة ، اصبغة مستخرجة من الفلي من النبات ، واستعمل الحوار كلون ابيض .

ولدى الدراسة العميقة ، تبين ان بعض الألوان قد استعمل في تثبيتها ، مواد شحمية او نخاع العظم ، وربما كان البول هو السائل الذي كانت تمدده تلك الألوان ، وهو يحوي على مادة الالبومين المثبتة .

وفي القطر العربي السوري وجدت في موقع [المريط] من الالف التاسع قبل الميلاد ، وموقع [بقرص] من الالف السابع قبل الميلاد ، آثار تدل على استعمال التلوين على الجدران في المساكن في حوض الفرات .

ان التماوير التي نقشها ولونها الانسان في فترة ما قبل التاريخ ، كانت مرتبطة بالسحر والاسطورة ، وبحياة الصيد التي يحياها ، لهذا فتقنية فن التصوير ، تبدأ من محاولات الانسان الاول ، زخرفة جدران مغارته ، فقد صور على جدران الكهف مشاهد الصيد ومختلف انواع الحيوانات التي عرفها ، ومن أشهر الكهوف المكتشفة « لاسكو » في فرنسا ، وتعد رسومها لفن انسان ما قبل التاريخ في الفترة ما بين ٢٠.٠٠٠ و ١٥.٠٠٠ سنة قبل الميلاد . وتتم الرسوم عن دقة ورقة في الخط ، وحساسية في اللون ، فريدين من نوعهما ، وان صمود هذه الرسوم تجاه كل العوامل لما يدعو الى التوقف قليلاً لدراسة المواد التي استعملت في تنفيذها .



كان الرسم على الجدران بالأتربة الطبيعية في عصور ما قبل التاريخ (العصر الحجري القديم)

العصور القديمة

ان النماذج الباقية من التصوير في العالم القديم قليلة نسبيا ، وكذلك النصوص القديمة التي تكلمت عن التقنية ، في تلك الفترة ، ثم ان هناك صعوبة في تحليل عينات من النماذج لمعرفة المواد التي كانت تستعمل لان المواد تتحول مع الزمن ، فلا تعود الى حالها الاصيلي ، كل ذلك يشكل صعوبة كبير في دراسة تقنية فن التصوير في العصور التاريخية القديمة .

لقد تناول الرسم والتصوير آنذاك ، وبشكل خاص زخرفة جدران المنازل والقصور وأماكن العبادة . والمرافق وهذا ما نسميه عموما بالتصوير الجداري ، هذا التصوير الذي شاع في الأزمان العابرة ، كان يتم على طينة كلسية (جص أو حوار) تغطي جدارا حجرياً أو ترابيا حسب المناطق المختلفة والمواد المتوفرة فيها ، وهكذا التصوير كان يتم بمساحات لونية محاطة بخط غامق ... ويسبقه رسم يخطط على الطينة بالحفر أو بلون خفيف ثم يؤكد عليه بلون غامق .

وفي بلادنا نماذج تعود في قدمها الى فجر التاريخ ، فمنذ الالف الرابع قبل الميلاد ، وجد في تليلات الفسول في وادي الاردن بقايا تصوير جداري ملون مؤلف من زخارف هندسية ، واشكال انسانية وحيوانية .

وتركت لنا حضارات ما بين النهرين نماذج عديدة ، فقد وجد في تل (العقير) في العراق معبد مزين برسوم جدارية في الالف الرابع قبل الميلاد ، في مدينة (ماري) تل الحريري في سورية ، ووجدت تصاوير جدارية كانت تزين جدران القصر الملكي ، في الالف الثاني قبل الميلاد ، وكانت المشاهد منفذة فوق بعضها على طول الجدار ، وهي تتألف من زخارف نباتية ومحاريب وحيوانات مجنحة ونخيل ، وكلها مرسومة بخطوط مبسطة ماهرة ، ونسب تشريحية صادقة ، ودون حساب للمنظور ومن أجمل المكتشفات قطعة في متحف حلب تمثل رجلا يقود ثورا .

وانتشر التصوير الجداري في القصور الاشورية ، في الالف الاول قبل الميلاد ، وتتميز بألوان مسطحة وصریحة فيها الابيض (حوار) والازرق (زجاج مطحون) والاحمر الترابي والاهره (أتربة طبيعيه

غنية بأوكسيد الحديد) والاسود (فحم او اسفلت) ،
مثال ذلك ماوجد في حفريات تل بارسيب (تل أحمر)
وبعضها يمثل مشاهد صيد بديعة ، عبر منها المصور
عن براعته في قنص حركات الانسان والحيوان ، موجودة
في المتحف البريطاني .

وفي تدمر أيضا كذلك ، ومنذ القرن الاول قبل
الميلاد ، وحتى القرن الثالث ، زينت المدافن بالتصوير
الجداري بالاسلوب التدمري المعروف ، شأنه في ذلك
شأن « النحت » ، وكانت الزخارف تمثل أكاليل
ورد تحيط بصورة أشخاص ، ورسوم نباتية بألوان
حية كالكرمة ، والزيتون والنخيل ، ومشاهد اسطورية
أحيانا ، وكأن الغاية كانت اصفاء جو من البهجة ،
لراحة الموتى في تلك الاماكن .

وقرب صيدا وجدت مدافن من القرن الاول قبل
الميلاد فيها رسوم جدارية فينيقة ، موضوعاتها تشبه
ماذكرناه في المدافن التدمرية .

اما في صالحيه الفرات (دورا اوربوس) على
الفرات الأوسط فقد ساعد جفاف المناخ هناك على
حفظ التصاوير الجدارية ، اذ أن الباقي منها ذو أهمية
كبيرة بالنسبة لتاريخ التصوير ، وهي ثلاثة نماذج ،
الاقدم منها ، وجد في معبد تدمري ، من القرن الثاني
الميلادي (موجود في متحف دمشق) ، يليه من القرن
الثالث الميلادي ، ماوجد في كنيسة مسيحية (حاليا
في متحف جامعة ييل - أمريكا) ثم ماوجد في كنيس
يهودي (موجود في متحف دمشق) ، ويظهر تأثير
الفن التدمري في تلك الآثار .

وفي مصر ، فمنذ الالف الرابع قبل الميلاد أي منذ
عهد السلالات الاولى كانت المدافن والقصور تزين
بالتصوير الجداري الى جانب النحت البارز المألوف ،
بالإضافة الى الألوان الترابية ، توصل قدماء المصريين
الى استنباط ألوان خضراء من معدن النحاس ، وكانوا
يمزجون ألوانهم بالاصماغ النباتية ، ويضمونها على
الجدار المحضر بالجص ، وقد ساعد جفاف المناخ في
(تل العمارنة) وفي (وادي الملوك) وحيثما وجدت
جداريات ، على حفظها الى يومنا هذا بكل رونقها .
كان ذلك ، لمحة عما تركته بعض حضارات الوطن
العربي القديمة .

واما حضارات حوض البحر الابيض المتوسط
العربي فقد تركت لنا نماذج هامة من التصوير الجداري ،
مثل جداريات جزيرة كريت ، من القرن السادس قبل
الميلاد والتصوير الجداري الاغريقي ، في اليونان القديمة
منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، علما بأن قدماء اليونان
قد استعملوا تقنية لا تزال محيرة . ثم جداريات العصر
الأتروски منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد والفن
الروماني في بومبي ، في القرن الاول قبل الميلاد ،
وما اشتهر عن جدارياته ، أنها مصورة بالشمع بتقنية

مقدمة جميلة جدا .

ومن الجدير بالذكر أن الاغريق والرومان قد
توصلوا الى تركيب ألوان معدنية كالابيض والاحمر
والاصفر من الرصاص والاخضر من النحاس ، وقد
ساعد ارتفاع سوية الذوق المترف عندهم على تعدد
الالوان ، وهذا ما اخرج تصاويرهم من حيز المسطحات
الى التجسيم ، واطهار الفراغ الهوائي والبعد الثالث .
كانت الريش والاقلام التي استعملت في العصور
القديمة من القصب وشعر الحيوانات .

ان تسمية [التصوير الجداري] قد تطلق بشكل
عام على كل زخرفة للجدران . ولهذا التصوير تقنيات
مختلفة ، وقد سارع مصوروا العصور القديمة الى
استعمال أربع تقنيات هي :

أ - التصوير بالاصماغ أو الفراء مذابة وممددة
بالماء DISTEMPER

ب - التصوير بالبيض (تامپيرا) TAMPERA

ح - الفريسك FRESCO

د - التصوير بالشمع ENCAUSTIC

هـ - تضاف اليها تقنية خامسة هي الفسيفساء
MOSAÏQUE

أ - التصوير بالاصماغ :

ان الاصماغ النباتية موجودة في الطبيعة على
شكلين ، إما أن تخرج من النبات سائلة ، اذا ما جرح
النبات كحليب التين مثلا ، أو تكون على شكل أضراس
عالقة بجذع النبات كصمغ الاشجار المثمرة ، أما المائعة
فيمكن استعمالها مباشرة ، وأما الاضراس فيجب
تكسيرها ونقعها في الماء حتى تصبح هلامية ، ومن ثم
تصفى من خلال قماش أو منخل وتسخن قليلا ،
ووظيفة هذه الاصماغ أن تعطي قواما هلاميا للاتربة
الملونة اذا ما مزجت بها ، حتى يمكن استعمالها
للتصوير على الجدار المطلي بطبقة الجص ، أو الكلس
الممزوج بالتبن ، أو قشر القنب أو الرمل الناعم ،
وهكذا تكون هذه الاصماغ قد لعبت دورا مثبتا للون
على الجدار وتزيد من قساوة اللون ومن تماسكه على
الجدار مع مرور الزمن ، وقد استعمل الفراء الحيواني
من الجلد والعظم عوضا عن الاصماغ النباتية ، كوسيط
لاحق ومثبت للون ، واستعمل نوع آخر من محضر
من الحليب والكلس وهو ما نسميه (غراء الكازئين)
ومن صفاته أن لا ينحل بالماء بعد جفافه .

ب - التصوير بالبيض :

استعمل البيض كوسيط لاحق ومثبت للون وكان
يمدد بالخل والماء ، ووظيفة الخل هي حفظ البيض
من التعفن ، وكان يتم التصوير على طينة من النوع



رُخُوف الإنسان القديم جدران مغارته
برسوم تمثل مشاهد الصيد والحيوان

فاذا كان المؤشر على الفريسك هو نفاذ الالوان عمقا في الطينة ، وتشكل فحمت الكالسيوم على سطحها فربما لا ينطبق هذا تماما على قطعة من نتاج الشرق ، القديم لان غرابة واختلاف الجدران في تلك المنطقة ، وكذلك اختلاف الطبقة الاخيرة المصورة التي قد تكون احيانا غضارية ، و احيانا مدهونة بطلاء حواري ابيض ، وحتى النماذج التي تحوي على طينة كلسية فدخل اللون في الطينة غير منتظم غالبا ، وقد يجوز الحديث عن الفريسك في المقابر التي كانت تحوي الرطوبة الطبيعية التي تؤخر عملية الجفاف ، فتحدث عملية الفريسك طبيعيا كحال القبور الأتروسكية .

او ربما لم تكن الرغبة واضحة بادىء ذي بدء ، لانهاء العمل على الطينة الرطبة ، حينذاك تم تكوين المساحات الكبيرة على الجدار الرطب وعندما جف رسمت التفاصيل على الناشف بماء وكلس او بوسيط صمغي ، فكانت الالوان الاولى شديدة التماسك مع الطينة ، ومن هنا أتت الملاحظة بأن الالوان تثبت بشكل جيد على الطينة الرطبة ، فكان ذلك ، ربما هو الاساس في اكتشاف الفريسك . وقد وجدت نماذج في مصر القديمة ، وكريت مصورة بالطريقة المزيجية أي رطب ، ثم ناشف .

الذي ذكرناه في الفقرة السابقة ، أحيانا كان يضاف الشمع العسلي ، أو الفراء الى البيض .

ح - التصوير بالفريسك (الطينة الرطبة) :

التصوير بالفريسك هو التصوير على الطينة الرطبة ، ويتم بمساحيق لونية تعجن وتمدد بالماء ، وتوضع على الطينة وهي لما تزال رطبة ، ان ملمس الفريسك الخاص ، وقساوة سطحه بعد الجفاف يعودان الى سلسلة التفاعلات الكيميائية التي تحصل اثناء جفاف الطينة ، وهذه التفاعلات من شأنها ان تربط ذرات اللون بالطينة ربطا محكما ، وذلك لان الطينة الكلسية اثناء جفافها بملامسة الهواء ، الذي يحوي (غاز الفحم) تشكل على سطحها طبقة بلورية من فحمت الكالسيوم عند ملامستها للهواء تتفاعل مع الالوان فتثبتها وتحميها .

لقد طفت تسمية (الفريسك) على كل ما هو جداري ، بدون حق ، حتى ولو لم يكن على طينة رطبة ، وذلك تجاوزا في النصوص الادبية المتخصصة ، ومن جهة ثانية ، نحن لانستطيع عمليا ولا علميا ، ان نجزم حيانا أي قطعة فنية جدارية من العصور القديمة ما اذا كانت على طينة رطبة او جافة .



كانت المدافن ترس بالرسوم ، وتوصل المصريون القدماء الى الواب حصره من المحاس

د - التصوير بطريقة الشمع :

وقد شاع استعمال هذه الطريقة في العصور القديمة ... والشمع كان بمثابة الوسيط اللامع والمثبت للون والعازل ، بنفس الوقت ، والمقصود بالشمع هو شمع النحل أي شمع العسل .
لقد وجد في (اليونان) مقدمات سفن مدهونة ومزخرفة بألوان الشمع ... واستعملت طريقة الشمع في مصر القديمة لتزيين التوابيت الجنائزية منذ القرن الرابع قبل الميلاد . أما الجداريات الهائلة التي صورت بالشمع في العالم القديم فهي التي وجدت في [بومبي

POMPEI] في القرن الاول قبل الميلاد والقرن الاول الميلادي ، وخلاصة هذه الطريقة ، أن يعمد الى عمل طينة ثقيلة جدا يصور عليها بألوان مائية ، ثم تطلّى بالشمع الساخن ، أو يصور عليها بألوان ممزوجة بالشمع السائل الساخن ، ويسخن الجدار أثناء التصوير بأجهزة فيها جمر ملتهب ، ثم يلمع التصوير بأقمشة صوفية حتى يصبح كالرخام ، وقد دمر البركان مدينة (بومبي) ، في القرن الاول الميلادي ، وبقيت بدائعها الفنية تحت الركام والحمم حتى تم اكتشافها في القرن الثامن عشر ... ولاحقا ...

وقد تركت لنا حضارات العصور القديمة، نماذج من التصوير على قطع متنقلة ، فاذا تركنا التصوير على الاواني الفخارية جانبا ، نجد (كتاب الموتى) في مصر القديمة وهو يحمل تصاوير على ورق البردي بالالوان المائية ، والصمغ ، وفي بلاد الاغريق وجدت نماذج من التصوير على قطع والواح متنقلة ، منذ القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وعرفت أسماء بعض الفنانين المصورين ، وفي مصر وجدت في واحة الفيوم تصاوير اشخاص بالشمع على لوح خشبي ، كان يغطي وجه التابوت منذ القرن الرابع قبل الميلاد، وفي نفس الوقت انتشرت في روما القديمة الصور الشخصية على العاج والعظم والجلد .

هـ - الفسيفساء او الموزايك :

لقد رافق هذا النوع من التصوير ، الرسم الجداري منذ البداية ، لانه منذ اللحظة التي بدا الانسان فيها بفرس قطع صلبة مختلفة الالوان ، في مادة لينة بغية انجاز عمل زخرفي ، او بفرس قطع من الحجر او الحصى ، او الفخار في ارض ترايبية مدحولة ، لتقوية سطحها وتزيينه ، فان فن الفسيفساء يكون قد نشأ معتمدا على المواد التي توفرت محليا في بقاع العالم القديم المختلفة .

لقد اظهرت اكتشافات مدينة (ماري) قطعاً من الفن السومري ، تعود الى الالف الثالث او الثاني قبل الميلاد ، وهي عبارة عن الواح تمثل مجموعة مشاهد فوق بعضها ، فيها اشخاص وعربات وزخارف هندسية الخ . مشكلة من قطع عاج بيضاء وقطع من احجار نصف ثمينة سوداء وزرقاء ، وحمراء مغروسة في طبقة اسفلتية (في متحف دمشق وحلب قطع جميلة منها وفي متاحف أخرى في العالم) .

وفي الالف الثالث وجدت في الفن السومري قطع من الفخار المشوي ، على شكل مسامير مخروطية ، قواعدها ملونة بالاحمر والاسود والابيض ، ومثلها من الحجر الملون ، وكانت تفرس في طينة الجدار الفخارية السمكية ، فتشكل زخارف من خطوط منكسرة ، او معينات ، ومن الالف الاول قبل الميلاد ، وجدت قطع آجرية مدهونة بالوان خزفية ، من الفن الآشوري كانت تغلف بها الجدران فتشكل نحتا بارزا ملونا لاشخاص وحيوانات جميلة ، ومثلها في الفن البابلي .

وبالنسبة للفن الاغريقي ، منذ القرن الثامن قبل الميلاد استعملت الحصى الملونة لرصف الارض ، ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد هناك نماذج من هذا الفن نفسه تميزت باستعمال الحصى الملونة بالوانها المحدودة: اسود ، رمادي ، احمر غامق ، اصفر ، ولكن هذه المرة متأثرة ، أي النماذج، بأسلوب التصوير الاغريقي،

على الاواني الفخارية اي انها تعالج مشهدا مشخصا محاطا باطار هندسي الزخارف، وكتب اسماء الاشخاص بجانبها ، وكتب اسم الفنان .

واعتبارا من القرن الرابع ق.م يبدأ أسلوب التظليل يظهر على الاشخاص ، وتأخذ حجما ، بعد ان كانت مسطحة ، وقد احتاج الفنان الى استعمال قطع فخارية دقيقة القطع لظهور درجات انتقال من الظل الى النور، ولتحديد الخط الخارجي (كونتور) لجأ الى رسمه بشريط رصاصي غرسه بين الاحجار ، كما ان المونة اصبحت شديدة الصلابة .

ومع بداية العصر الهلنستي ، اي القرن الثالث قبل الميلاد تبدلت الحصى محدودة الالوان بمكعبات من الحجر والمرمر متعددة الالوان ، وتطورت هذه الطريقة سعيا وراء اظهار التجسيم بحيث عمد الفنان الى قطع المكعبات قطعاً صغيرة دقيقة ، خاصة في امكنة التدرج والانتقال من الظل الى النور .

ومن العصر الروماني ، ومنذ القرن الثاني قبل الميلاد ، وجدت في ايطاليا نماذج من الفسيفساء الارضي مسطحة ومعالجة بلونين ابيض واسود .

وفي سورية وفي شمال افريقية :

اما عندنا في سورية وفي شمال افريقيا فقد نشط فن الفسيفساء في الفترة الرومانية ، وظهرت ابتداء من القرن الاول الميلادي ، مدارس مختلفة لا نجد فيها قسوة المدرسة الايطالية ، من حيث المعالجة المسطحة بلونين او ثلاثة ، بل عادت هذه المدارس لتأخذ بالمكعبات الدقيقة والمواضيع المؤطرة، باطارات زخرفتها هندسية، ويستمر ذلك حتى القرن الثالث الميلادي والرابع .

ولا بد لنا هنا من وقفة لنشير الى افتخارنا في قطرنا العربي السوري ، بلوحات الفسيفساء الارضي المكتشفة في (شهباء) ، والموجودة في متحف دمشق ، ومتحف السويداء ومتحف شهباء الذي هو عبارة عن دار قديمة اُقيمت فيها لوحاتها في مكانها الاصلي بعد تنظيفها وترميمها ، وفسيفساء تدمر ومنه قطعة جميلة نصفها في متحف دمشق ، ونصفها في متحف تدمر ، وتمثل أسطورة كاسيوبه .

وفسيفساء منطقة حماه ، ومنه قطعة في منتهى الاتقان والجمال موجودة في متحف حماه ، تمثل نسوة يعزفن على آلات موسيقية ، وغيرها من القطع في مناطق انطاكية والشمال والغرب والجنوب، ولا تزال الحفريات الاثرية تزودنا بالمزيد ، وتواريخ القطع المذكورة هي بين القرن الثاني الميلادي والرابع ، هذا وان قطعاً من فسيفساء سورية المنشأ نجدها في مجموعات المتاحف العالمية .

وهنا نتساءل ، اذا كانت هذه هي حال الارض .

كيف كانت الجدران هل كانت مصورة بالالوان أو بالفسيفساء ، أو بالاثنين معا .

الجداريات البيزنطية :

منذ القرن الرابع والخامس يظهر فن الفسيفساء في المباني المسيحية الاولى في (فلسطين) متبعا للتقاليد الفنية التي سبقتها في سورية ، شأنه في ذلك شأن التصوير الجداري المسيحي الذي سبق الفسيفساء في القرن الثالث ، كما رأينا في (دورا أوربس) ، ومن ثم يترافق هذان الفنانان وينتشران في أفاميا وأنطاكية والقسطنطينية ، وفي جميع أنحاء الامبراطورية البيزنطية ، حيث تتلفقهما المفاهيم والتقاليد الفنية للاصقاع المختلفة ، فنجد أن الالوان الزجاجية والخلفيات الذهبية ، تكثر في الفسيفساء في ايطاليا واليونان من الارض حتى السقف والقبعة ، مروراً بالخنيات وأنصاف القباب ، وفي الجدران يستطيع الفنان أن يعطي تأثيرات مختلفة اذا ما جعل الحجر منحرفا ، بعض الشيء أو مائلا لتسقط الاشعة الضوئية عليه ، وتنعكس في اتجاهات مختلفة فتعطي بريقا متغيرا ، ومن صفات هذا الفن أيضا أن أكثر الالوان وسطح الاشكال ويستمر حتى القرن الثالث عشر .

وفي سورية يبلغ أوج هذا الفن في القرنين الخامس والسادس ويصل الى السابع ، ويتصف الفسيفساء السوري بأن الالوان الزجاجية ، فيه قليلة تقتصر على الازرق والاخضر فهو قد اكتفى بمجموعة الالوان الحجرية والرخامية المتوفرة محليا .

من النماذج الهامة ، والتي نذكرها بكل فخر ، فسيفساء أرضية من دير العدس ، في حوران ، وفسيفساء أفاميا ، وجبل الزاوية وغيره موجود في المتحف الوطني في دمشق .

وبالنسبة للتصوير الجداري فلدينا نماذج من القرنين الثاني والثالث عشر وجدت في قلعة الحصن (حاليا في متحف طرطوس) ، وفي كنيسة (مارإليان) في حمص ، وفي كنيسة مار (سركيس) وفي دير (مار يعقوب) وفي دير مار موسى الحبشي ، قرب النبك .

الجداريات من العهد الاموي والعهد العربي الاسلامي الاخرى :

إن العجب اللوني الذي يعطيه فن الفسيفساء ، والذي يساعد على ازكاء المسحة القدسية في أماكن العبادة ، ويتمشى مع بنائها المتعالي ، بأشكاله الرمزية ، دعا الخليفة الاموي (عبد الملك بن مروان) في أواخر القرن الاول الهجري (السابع الميلادي) الى استخدام هذا الفن لزخرفة مسجد قبة الصخرة في القدس الشريف ، وابنه الوليد بن عبد الملك لزخرفة الجامع

الاموي في دمشق الشام في مطلع القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي) فكانا آيتين فريدتين من آيات الفن الاسلامي ، ومن الفن المدني يذكرا بفسيفساء خربة المفجر .

أما التصوير الجداري فلدينا منه نماذج في غاية من الاهمية ، قطعتان كبيرتان من قصر الحير الغربي من القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) . واحدة تمثل مشاهد صيد وموسيقيين والثانية تمثل زخارف ومشاهد فلكية ، وهما صورتان نادرتان لانهما تزينان غرفتين من القصر ، ومن نفس المرحلة الزمنية لجداريات قصر عمرة في الاردن .

تكاد تكون الفسيفساء والجداريات التي ذكرناها ، أهم الجداريات التشخيصية في الفن الاسلامي ، باستثناء القليل المكتشف في العراق ومصر من الفنين العباسي والفاطمي وباستثناء الجداريات التجريدية في الاندلس والقاشاني في المساجد السلجوقية والتركية . ونذكر هنا أيضا نماذج جدارية عربية اسلامية من الرقة موجودة في متحف دمشق ، في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وهي قطع من الخشب المحفور والمدهون ، وهي أجزاء من زخارف جدارية من الرقة من القرن الثالث الهجري .

وكانت تصنع في الشام ومصر زخارف خشبية محفورة ومدهونة في القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديين (السادس والسابع هجري) .

المنمنمات العربية :

انه لما يؤسف له أن الاجتياح المغولي لبلادنا العربية ، وما احرقه من مكتبات ومن أهمها مكتبة بغداد ، قد افقر بلادنا من نماذج هذا الفن العظيم الرائع ، فلا يظن بأن شعبنا لم يستمر في التصوير والابداع ، ان الدمار قد لحق الفن الجداري أيضا . ورغم ذلك يحق لنا أن نفتخر بمخطوطاتنا العربية الباقية في سورية والعراق ومصر ، المسيحية منها والاسلامية من القرنين السادس والسابع الهجري ، (الثاني والثالث عشر الميلاديين) . لمصورين مجهولين ، وقد عرفت بعض الاسماء من أهمها يحيى بن محمود الواسطي ، في العراق ، وهؤلاء كانوا يتقنون فنون الرسم والخط والزخرفة والتذهيب .

والمنمنمات هي المخطوطات المصورة ، وكانت تنفذ على الجلد المكشوط ، وهو جلد الارنب والغزال والجدي ، أو الخروف بأحبار ملونة هي عبارة عن ألوان مائية تحضر من الصمغ العربي ، مع ألوان ترابية ونباتية مستخرجة من بعض النباتات بالعصر أو الغلي ، وخلفيات الرسوم تكون مذهبة برقائق الذهب أو بماء الذهب ، ومن الجدير بالذكر أن الالوان النباتية في المنمنمات لم تتغير لأنها بشكل طبيعي محفوظة بمعزل عن الضوء .



مزج المصريون اللونهم بالأصباغ النباتية على الجدار المحضر بالجص

العصر الوسيط الاوربي :

عشر والرابع عشر) ، فنانون افاذا نذكر منهم (جيوتو) و (مازاتشيو) و (فرا انجليكو) هؤلاء صوروا جدارياتهم ، بالفريسك الحقيقي ، ولوحاتهم بالتامبرا ، ونذكر هنا أيضا الزجاج المعشق الاوربي في كنائس وقصور أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ومنها زجاج شارتر في فرنسا .

وقد حفظت بعض المخطوطات التي تتكلم عن التقنية واستعمال المواد من العصر الوسيط ، نذكر منها مخطوط الراهب (تيوفيل) القرن الثاني عشر ، ومخطوط (تشينينو تشينيني) ، من مطلع القرن الخامس عشر حيث يتكلم المؤلف عن استعمالات الزيت ، وقد حصر استعمال الألوان الزيت في توشيح ألوان التامبرا كما ادخله في وصفات الفرنيش ، ومن المعلوم ان استعمال الزيت كوسيط لمزج الألوان كان قد عرف في العصور القديمة ، في بلاد الاغريق والرومان ، حيث استعمل في تلوين التماثيل والنقوش الزخرفية ، الخارجية ، باعتباره مادة كتيمة مقاومة للعوامل الخارجية .

والظاهرة التي تميز بها العصر الوسيط أيضا هي الورشات الفنية ، فكان لكل مصور ورشة يأتي إليها التلاميذ وصناعه ، وكان لكل معلم طريقته وأسراره في صنع الألوان وتحضير المواد ، وهذا أيضا موروث عن العصور القديمة ثم استمر في عصر النهضة .

لقد ورث العصر الوسيط الاوربي طرق التصوير التي سادت في العصور القديمة من حيث الألوان ، وطرق استعمالها على الجدران أو على اللوحات ، ومن حيث طرق تحضير الجدار واللوحات ، الا ان ذلك لم يمنع مصوري العصر الوسيط ، من أن يطوروا بعضا من أنواع التقنيات ، فأدى شيوع استعمالها الى اهمال البعض الآخر ، فقد استمر (الفريسك) و (الفسيفساء) وانتشر على نطاق واسع ، وشاع التصوير بالبيض (تمبرا) على الجدران وعلى اللوحات الخشبية المتنقلة والتي تعالج مواضيع دينية كالايقونات أو عن مواضيع عامة كبقية اللوحات ، وجدير بالذكر أن اللوحة أخذت مفهومها الخاص المنفصل عن مفهوم التصوير الجداري ، وخاصة في أواخر العصر الوسيط ، الا وهو المفهوم الحديث للوحة ، باعتبارها أداة تعبير ونقل الفكر ، وليست أداة زخرفة فقط .

وفي العصر الوسيط شاع كثيرا تصوير المنمنمات على العاج والعظم والخشب وفي المخطوطات .

وقد بقيت نماذج مذهشة من حيث التقنية والجمال من جداريات وفسيفساء وإيقونات ومخطوطات في اليونان وبلغاريا وصربيا ورومانيا وروسيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا .

أما في إيطاليا بشكل خاص ، فقد سبق عصر النهضة ومهد له في أواخر العصور الوسطى (الثالث



صور جيوتو لوحاته بالفرنيسك الحقيقي .

ان جمال العمل الفني لم يكن يعتمد على جمال الرسم والتصوير فحسب . بل ان جمال الصنعة اي طريقة معالجة المواد التي صنع منها هذا العمل ، وهنا لا بد من ذكر ملاحظة هامة ، وهي ان الالوان التي استعملها المصورون في العصر الوسيط وعصر النهضة ، كانت جيدة ، الا ان الصناعية منها وخاصة الاحمر والاصفر فانها تعد اقل ثباتا من الالوان التي تحضرها لنا الكيمياء الحديثة ، مثال ذلك (احمر الكادميوم) الحديث بدرجاته المختلفة اجود بكثير من احمر (فرميون) القديم او (الكارمن) ، ومع ذلك فان الالوان في لوحات العصر الوسيط وعصر النهضة من حيث بهائها واشعاعها وشفافيتها ، تضاهي مثيلاتها في كثير من اللوحات الحديثة ، وذلك يرجع الى معرفة المعلمين القدامى لطبقات الوانهم وحسن استعمالهم لها .

عصر النهضة والعصور الحديثة :

لا بد لفهم التطور الذي حصل على تقنية فن التصوير في عصر النهضة ، من فهم التطورات الفكرية والتطلعات الجمالية التي ميزت ذلك العصر وكان

انعكاساتها على مختلف نواحي الحياة الفكرية ، والفنية ، باعتبار ان الفن في كل عصر يعكس المقومات الفكرية لانسان ذلك العصر ويصور تطلعاته وآماله .

واذا كانت الابحاث في عصر النهضة ، قد انصبّت على الانسان ، شكلا ومضمونا ، وجعلته محوراً لا بد لفن التصوير من ان ينال قسطه من ذلك ، وان يلتفت المصور لمعالجة المواضيع الانسانية واليومية ، بشكل مركّز .

ان اعطاء الانسان ابعاده الزمانية والمكانية ، ادى الى تجسيم صورته والتجسيم يعني اظهار البعد الثالث اكثر مما يمكن لتقريب صورة الشكل من حقيقته الواقعية ، لذلك فقد بدا المصورون في مطلع عصر النهضة بالتفتيش عن مواد تساعد على تجسيم الشكل اكثر مما كانت تؤديه المواد التي بين ايديهم الا وهي (التامبرا) بمختلف تركيباتها ، وقد علمنا ان التصوير بالبيض اساسا ، وانها نوع من التصوير المائي ، يجف بسرعة لا تسمح معها بتدرج اللون تدريجا كافيا ، لاطهار البعد الثالث ، والمنظور الهوائي بالقدر الذي كان يتطلع اليه المصور الذي استهوته الافكار النهضوية .

وجديد لدرجة انهما استحقا لقب « مخترعا التصوير الزيتي » وقد احتفظا باختراعهما سرا كان لابد له ان يتسرب بشكل او بآخر الى معاصريهما ، والى جيل الفنانين الذي اعقبهما .

وتتلخص عملية اصلاح الزيت :

أ - اضافة الاصماغ اليه (الريزين) .

ب - تفتيح لونه بوضعه في الشمس لمدة طويلة وبواسطة مركبات الرصاص .

ج - تمييع الزيت بواسطة (العطرين) اللذين عرفا آنذاك وهما عطر (اللاوند) وعطر (التريبتين) .
والزيوت المستعملة كانت ولا تزال (زيت الجوز)

و (زيت الكتان) وزيت (الخشخاش) .

وقد دار ويدور بين الباحثين في سر تقنية (فان إيك) وامثالهم من مصوري عصر النهضة الاوربي في (بلجيكا) و (هولندا) و (ايطاليا) و (اسبانيا) . فمنهم من قال انهم صوروا بالتامبرا ثم وشحوها بألوان زيتية ، جديدة وشفافة ، وآخرون قالوا بأنهم قد توصلوا الى عمل مستحلبات مائية صمغية زيتية واستعملوها بطبقات شفافة وساعدهم في ذلك تمديدها بالعطور . ولكن مما لا شك فيه ان استعمال الزيت الاولي كانت مشابهة للتصوير المائي من حيث الشفافية في وضع الطبقات اللونية فوق بعضها ، ومن حيث تفتيح اللون بالاستفادة من نضاعة بياض الاساس ومما لا شك فيه ايضا ان انواع (الفرنيش) التي استعملوها كوسيط اثناء التصوير او لوقاية العمل كانت ممتازة وغنية بالاصماغ .

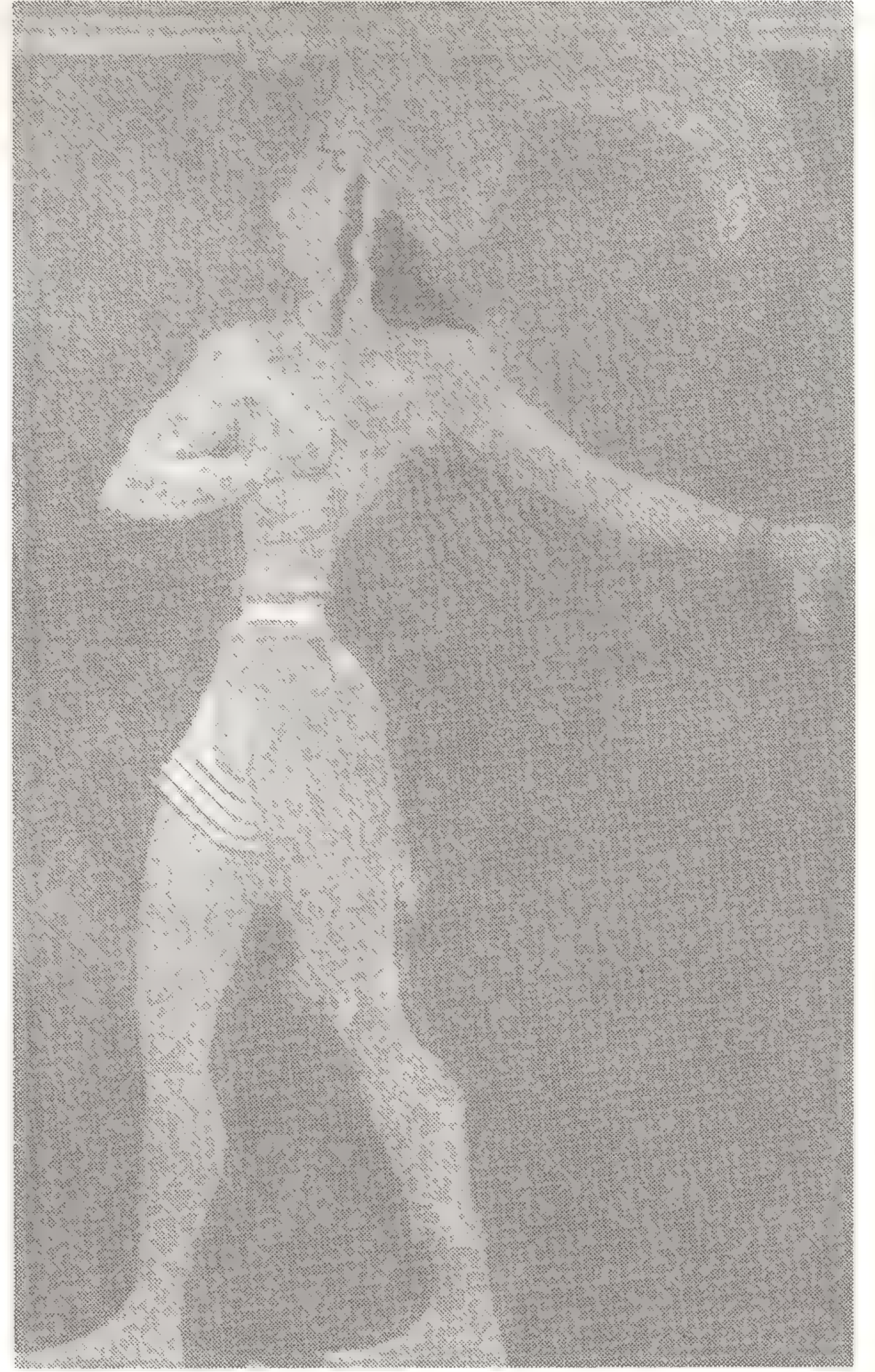
ان طريقة (فان إيك) تسمى بالطريقة الفلمنيكية ، او الشمالية نسبة لبلاد الفلامنك الواقعة في الشمال (بلجيكا) حاليا ، اما اساس اللوحة فكان يتألف من مزيج من فحمات الكالسيوم وهو « السبيداج » مع « الفراء » ، موضوع فوق لوح من الخشب ، واستعمل ايضا في التأسيس البيض الفضة وهو فحمات الرصاص ، وكانت طريقة التصوير كما اسلفنا ، وضع طبقات لونية شفافة ، مع الاعتماد على نضاعة بياض الاساس لتفتيح الالوان في مناطق الضوء ، وذلك عن طريق المسح او التشفيف بتمييع اللون ، وكان المصور يضع الرسم نهائيا ، ثم يبدأ بتلوينه حرفيا من الجزء الى الكل .

واذا صح ما قيل بأن هذه الطريقة قد نقلها الى ايطاليا ، المصور الايطالي انتو نيلو دي ميسينا (النصف الاول من القرن الخامس عشر) فقد تبناها كثيرون من الفنانين الايطاليين واخذوا يطورونها من حيث المواد ، ومن حيث نسب هذه المواد الى بعضها ، وكانهم بذلك ، يطورون طريقتهم القديمة التي نوه عنها (تشينيني) في مخطوطه الا وهي التوشيح بألوان الزيت فوق التامبرا ،

الزيت كان موجودا ، ومعروفا الا انه كان يعد مادة لها محاذيرها في التصوير ، صحيح ان الالوان المزوجة بالزيت كان يمكن ان تدرج في تدرجات لا نهائية ، من العتمة الى شبه الظل الى الظل ، الا ان جفاف هذه الالوان كان بطيئا ، والزيت كان غامق اللون وكثيفا ، بحيث لا تسمح الالوان المزوجة به بتصوير ادق التفاصيل ، هذه التفاصيل التي كانت هواية المصورين في ذلك الوقت .

لذا فقد اخذ البحاثة من المصورين ، بادخال اصلاحات على الزيوت لجعلها شفافة فاتحة اللون ، ولتسريع جفافها ، وكانت الكيمياء مشغل الباحثين الشاغل ، وكان المصورين من بينهم .

وكان للاخوين [فان إيك] هيوبرت وجان فان إيك ، (١٣٧٥ - ١٤٤٠) الباع الطويل والسبق المجلى في مضمار اصلاح الزيت واستخدامه بشكل خاص



احد الامراء وقد صور بالفرنيشك .



فيرجع الفضل الى الاخوين فان ايك باصلاح الالوان الزيتية .

معالجة اللوحة من الكل الى الجزء . ثم ان الاسراع في عمل اللوحات تلبية للتصويات المتكاثرة ، ولكل ذلك اخذ الفنان يصور بحرية اكبر من السابق بعجينة اللون وبالفرشاة العريضة (والسكين الخشبية احيانا) . مازجا اللون مزجا ومفتحا اياها بعجينة الابيض ، لذلك فقد اضطر تخفيف كمية الصمغ في الزيت ، واخذت هذه الكمية من الصمغ تقل اكثر فأكثر حتى انعدمت كما سنرى فيما بعد ، كما انه غلب عند الايطاليين استعمال (الجص) كبريتات الكالسيوم في التأسيس لتوفره في ايطاليا ولتعود الفنانين على استعماله منذ القديم هو وابيض الفضة ، واخذ الفنانون ايضا بتلوين

وكان ليوناردو من اشهر المجربين والمجددين في التصوير في تلك الايام .

اما فنانو البندقية في (ايطاليا) فقد تطور استعمال الزيت لديهم منذ القرن السادس عشر ، وعلى يد (تيسيانو) خاصة حتى أصبحت طريقة ايطالية خاصة مختلفة عن الطريقة الفلمكية ، ونوجز ذلك فيما يلي :

لما كانت الحاجة في عصر النهضة المتأخرة قد أخذت تدعو اكثر فأكثر الى تدريج اللون في عجنته اللونية ذاتها ، لمعالجة الشكل بحرية ، والتقاط اللحظة الضوئية ، والايحاء بالبعد الثالث والجو المحيط ، وقد أدى ذلك الى الاستغناء عن كثير من التفاصيل والى



استخدم « فان ايك » طبقات شفافة من اللون



تسمى طريقة فان ايك بالطريقة الفلمنكية

الطريقتين في الضوء عند الفلمنكيين ، و في الظل عند الايطاليين .

الا ان فرقا بين الطريقتين هام جدا ، نجده هنا ، ان الطريقة الفلمنكية كانت تعد على رسم اللوحة بشكل نهائي ومن ثم تلوين الاشكال ، بينما سمحت الطريقة الايطالية المتطورة بتغيير الرسم اثناء التلوين ، اذا ما دعت الحاجة الى ذلك ، والامثلة كثيرة عند فناني عصر النهضة الايطالي المتأخر ، وسواها كتيسيان وفلاسكيز ورمبرانت ، وقد امكن بوسائل الكشف المعاصرة ، كالتصوير باشعة (س) اكتشاف تغيير حركة الجسم في اللوحة نفسها من قبل المصور اثناء العمل .

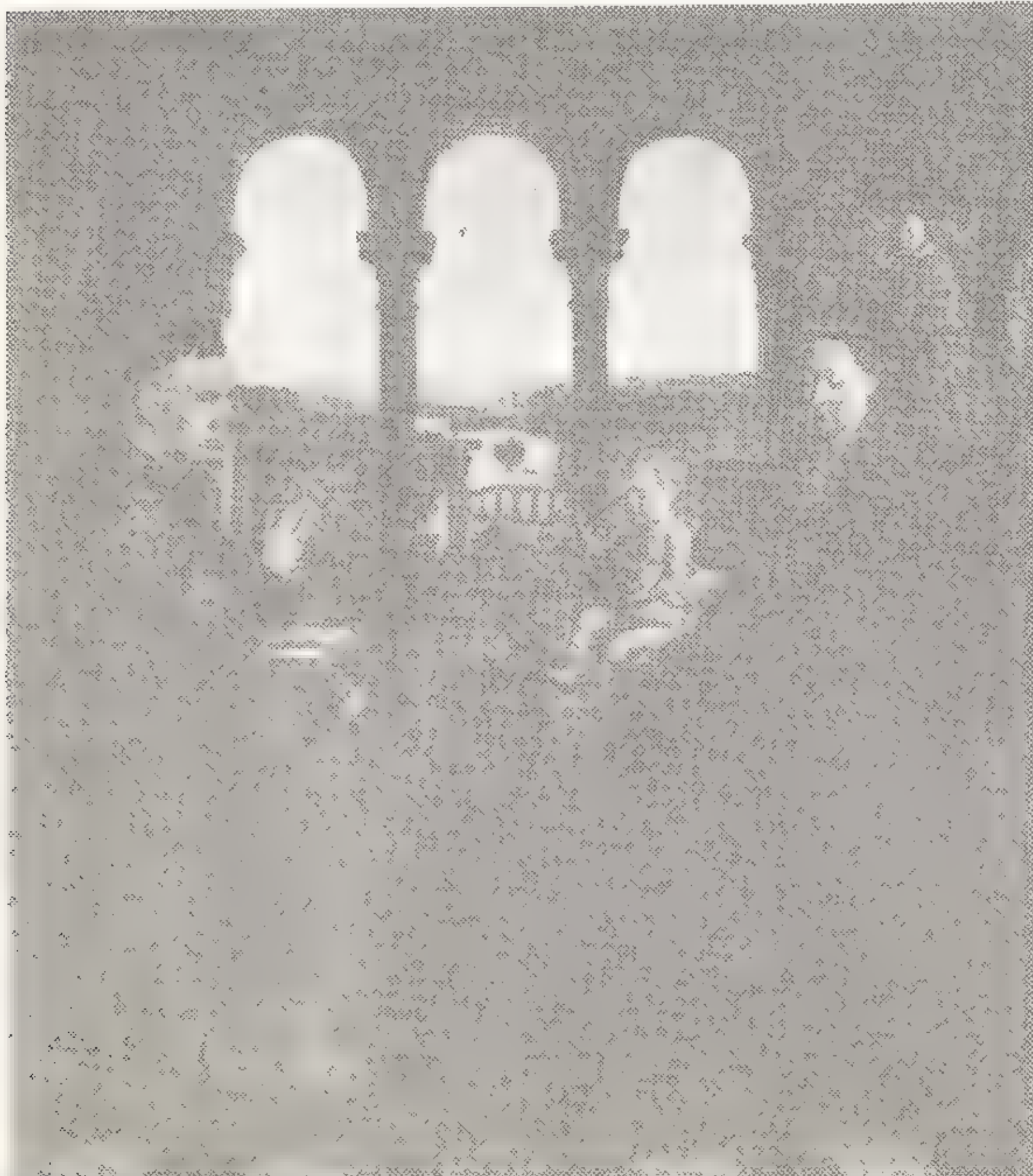
هذا الاساس لسهولة التصوير عليه وبالتدرج اصبح هذا الاساس كثير القتامة .

ولابد لنا هنا من ذكر ملاحظة هامة ، وذلك لدى مقارنة الطريقة الايطالية بالطريقة الفلمنكية ، وهو انه رغم اختلاف طريقة استعمال المواد بين هاتين الطريقتين قد حافظ الفنان على نقطة هامة ، وهي اعطاء طبقة اللون المدة الكافية لتجف قبل وضع طبقة اخرى ، فوفها مع وضع طبقة فرنيش عازلة بين الاثنين ، وفي كل من الطريقتين عمد الفنان الى التحضير بألوان التامبرا ثم متابعة اللوحة بألوان الزيت ، وقد تمت الاستفادة من خاصية الشفافية في اللون الزيتي في

فوق بعضها دون ترك فترة كافية لتجف وعدم الاهتمام
بنوعية الاساس الجيد ، وذلك بالتدريج منذ نهاية القرن
السابع عشر ، وحتى يومنا هذا ، قد عرض فن التصوير
الى ترد ، في النواحي التقنية ، والى مفاجات ، وصلت
في بعضها الى ان تكون كوارث ، وزاد في ذلك استعمالات



ستخدمت الفلسفساء في الفن البيزنطي على نطاق واسع



مقارنة بين الطريقتين

الطريقة الفلمنكية

الاساس : استعمال الحوار (اسبيداج)

الزيت : معالج كمية من الريزين

الالوان : توضع طبقات شفافة مع الاعتماد على لون

الاساس لتفتيح اللون

الطريقة الايطالية

غلب استعمال الجص اخذت كمية الصمغ تجف بالتدريج

منذ القرن (١٦) .

طبقات اللون اصبحت كثيفة بلمسات عريضة وبالمزج

بالابيض للتفتيح .

لون الاساس : ابيض ناصع او ملون فاتح .

الرسم والتكوين : واضحان لا يقبلان التغير اثناء

التلوين ، والعمل يبدأ بالجزء وينتهي بالكل .

منذ منتصف القرن (١١) ظهر الاساس الغامق .

سمح الفنان لنفسه بتغير الرسم اثناء التلوين ، والعمل

يبدأ في كل لوحة ثم ينتهي بالتفاصيل .

ان الطريقة الايطالية تعود الى بلاد (الفلامنك) على

يد (روبنز) (منتصف القرن السادس عشر وحتى

منتصف القرن السابع عشر) ، فقد اخذها عن الايطاليين

وادخل عليها التحسينات المستوحاة من الطريقة

الفلمنكية القديمة ، واستعمل (رامبرانت) الطريقة

الايطالية ، ولكن بطريقته الخاصة متميزا في اسلوبه

عن الاعمال المتأخرة من انتاجه . وانتشرت الطريقة

الايطالية في (اسبانيا) ويمكن اعتبارها هناك تطور

طبيعي لفنهم في نهاية العصر الوسيط وبداية النهضة

ولوجاء متأخرا قليلا عن ايطاليا ، ونجد ذلك في لوحات

(الفريكو) ، (فيلاسكيث) و (غويا) وغيرهم .

ونستخلص مما قدمناه مايلي :

ان رغبة الفنان في انطلاق التعبير ، وفي معالجة

المادة بشكل اكثر حرية ، وتلقائية ، وبلمسات عريضة

وعصبية لتلخيص الفكرة واعطائها نفحا ذاتيا ، كل

ذلك ادى الى تطوير استعمال الزيت في التصوير ،

بعد ان وجد الفنان فيه ضالته المنشودة ، ونتج عن

ذلك ، امكانية تدرج اللون في منطقة الظل ومنتصف

الظل ، قد ساعد على اظهار (البعد الثالث) ، علما بأن

التلاعب في التحضير للوحة والشفافيات التي تلت

التحضير ، سواء كانت ذلك عند معالجة الجسم البشري

او الاقمشة او المناظر ، قد اعطى نتائج مذهشة ، ونذكر

على سبيل المثال معالجة القماش عند (رافائيل)

و (روبنز) ، والجسم البشري عندهما وعند (جيور

جونى) والمعادن والحلي عند (رامبرنت) الخ والامثلة

على ذلك كثيرة .

الا ان المغالاة في اكثر كمية الزيت النقي والمغالاة

في تعميم لون الاساس والاسراع في وضع طبقات اللون



المنمنمات هي المخطوطات المصورة .

الاسفلت كلون اسود في القرن الثامن عشر والتاسع عشر .

ان كل ماتكلما عنه كان متعلقا باللوحة المنقلة والتي سميت ايضا اللوحة المسندية ، وهي قد اخذت كل مفاهيمها وابعادها ، في عهد النهضة وقد صنعت بحجوم مختلفة منها الصغير والمتوسط والكبير ، الذي احتل مكان بعض الجداريات في القصور والكنائس والابنية العامة .

اما الجداريات بالفريسك والتامبرا فقد استمرت في الوجود وتطورت متأثرة بفكر عصر النهضة .

فاصبحت الاشكال فيها محجمة ، اي ذات بعد ثالث ، وساعد في ذلك المنظور بمفهومه الحديث الذي زاد في وهم البعد الثالث ، ووضح مثال على ذلك فريسك (مدرسة اثينا) في الفاتيكان لرافائيل ، وسقف

كنيسة السكسين ، ومشهد الدينونة فيها ليكلانجلو وجداريات بوتشيلي والامثلة كثيرة .

وننوه هنا بانه ظهرت في بلادنا في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، مدرسة (حلبية) لتصوير الايقونات ، وفي حمص ودمشق والقدس نشط مصور الايقونات في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . اما التصوير على الخشب المسمى بالعجمي ، فلدينا نماذج منه تعود الى القرن السادس عشر ، وتفخر متاحفنا بما لديها من منمنمات ومخطوطات اسلامية ومسيحية مخطوطة ومزخرفة ، ومنها مصور من القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، كما تبدا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدايات الفن التشكيلي والمسائر لركب الحضارة في الغرب في سورية ولبنان ومصر والعراق والمغرب العربي ، ولنا عودة الي هذا الحديث في البحث الذي سيتناول التقنيات المحلية .

(للبحث صلة)

عودة إلى الطين

في العمارة الأوروبية
وإحياء للنقائيد العربية
والإسلامية في العمارة

إعداد : أسعد عرابي

- تمهيد

في قسم الفن الحديث في المركز الثقافي في باريس ، مركز بومبيدو ، توجد غرفة مكرسة للفنان (جان دوبوفي) مصنوعة من الطين ، مستعارة من عمارة مالي التي سنتعرض لها في هذه الدراسة ، هذا الفنان كان يدعو بعد الحرب العالمية الثانية الى هجر الفنون العقلية ، والعودة الى الفنون الطفولية والبدائية ، ومثل هذه الدعوة لا تخلو من العنصرية الخجوة ، وذلك لاعتباره هذه الفنون بدائية أقل عقلانية أي أكثر بهيمية ، او حسب تعبيره « غريزية » .

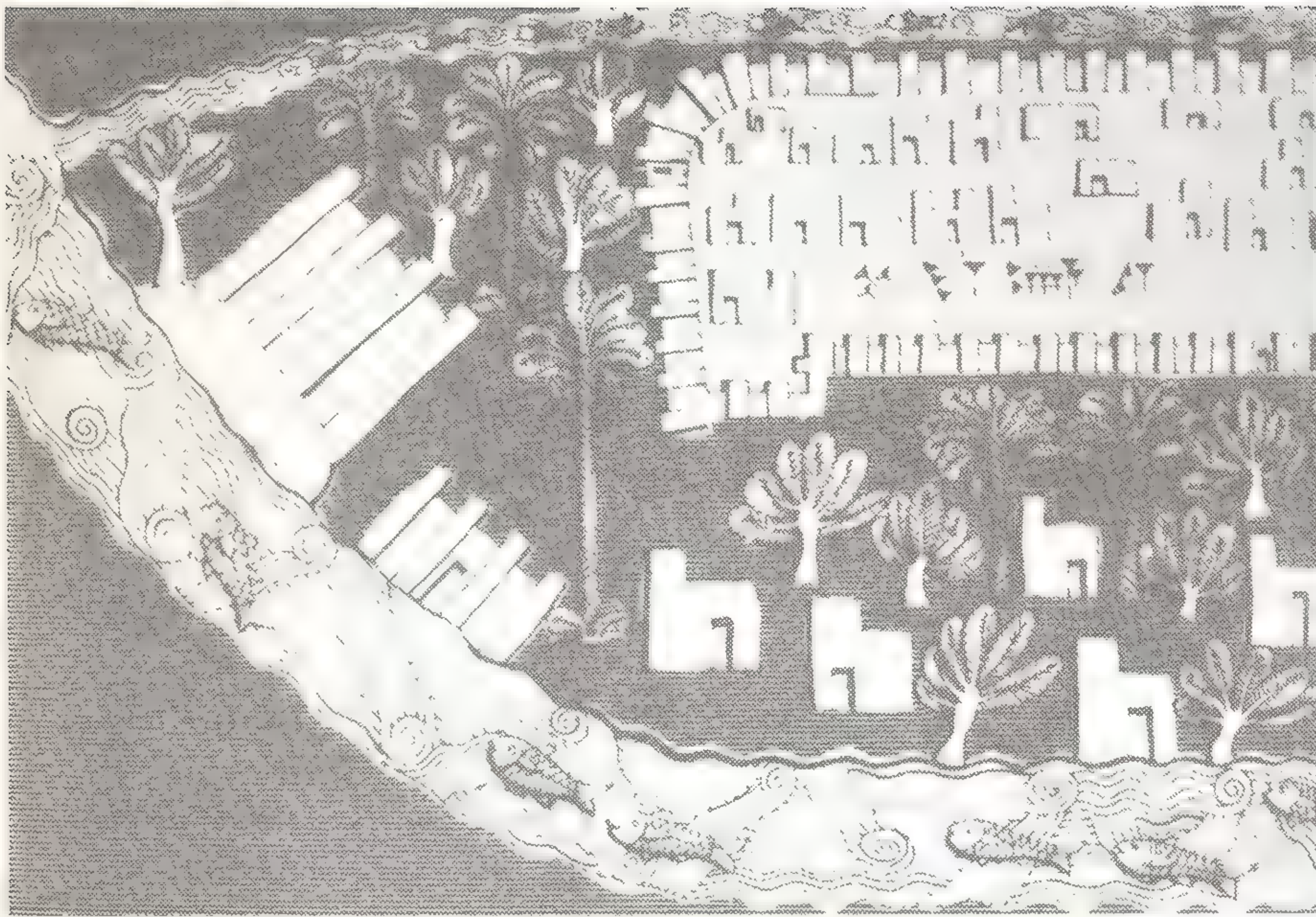
وان المعرض - الذي سوف نتحدث عنه - يعيد جزئيا للمسميات اسمها ، ويفضح تعدي (دوبوفي) على حضارة يسميها بدائية ، بدلا من التعامل معها بديمقراطية ، من حيث اعتبارها احدى اوتار الآلة الموسيقية العامة .

وحتى لا يقع القارئ في حيرة من سؤال :

- هل للعمارة علاقة بالفن التشكيلي ؟ الذي اختصت به هذه المجلة ، أحب أن أجيب سلفا بأن الحدود بين أنواع الفنون أصبح لاغيا ، وأثبت خطأ حتى من قبل الذين أقاموا هذه الحدود ، ألفاه الذين اخترعوه ، وعاد الفن الى منطق توحيد « البيئة البصرية » الذي يمتاز به تراثنا التشكيلي العربي ، ليحل محل هذا التقسيم المصطنع ، والتعسفي البرجوازي المرتبط بفن الاروقة وصلات العرض .

ان ممارسة الرؤية أمام السطوح المعمارية ، والموجودات الجمالية ما هو الا الفطاء الابداعي ، الذي ينقلنا من عالم الماده والمرييات الى عالم الفن التشكيلي ، فاللوحة يجب ألا تفضل عن الحيز المكاني ، والزجاج المعشق عن العمارة ، والبحره المصنوعة من الفيتساي ، عن الارابيسك الذي تعكسه ، وحتى الفناء المفتوح يجب الا يفصل عن الداخل

ان عملية التبادل بين الداخل والخارج في العمارة ، هي التي توحد كل انواع التعبير التشكيلي ، وعلى راسهم العمارة ، ذلك لان البيت هو الرحم النفسي ، وليس مجرد حيز وظيفي مادي فقط .



مدينة رافدية من الطين .

فهو يتشكل من نماذج معمارية (ماكينات) عملاقة من الطين ، موضوعة في أهم وأكبر صالة عرض ، والزائر مدعو للتجول داخل هذه النماذج ، وأغلبها تمثل منازل عربية وإسلامية ليتابع الصور والبيانات والشروح وقصة تاريخ وميزات البناء الطيني بشكل عام ، المعرض ببساطة ، اعتبر ثورة في العمارة ، لأنه يدعو صراحة إلى العودة إلى البناء بالطين البسيط ، وذلك تحت عنوان واعد :

« المستقبل : العودة إلى تقاليد آلاف السنين »

والمثل الفرنسي يقول (لا نستطيع ان نقفز بدون خطوة إلى الوراء) .

والجدير بالذكر - والاكتر طرافة - هو أن الحي الجديد الباريزي ، المدعو (حي الساعة) ، المقابل لمركز (بومبيدو) ، تتراكم تنظيماته المعمارية وفق القواعد المغربية ، في العمارة ، وهو مجموعة طوابق متراجعة ، كان الطابق يسمح للساحة التي تحته بأن تأخذ نصيبها من الشمس ، وهو طراز أندلسي الاصل ، وفي كثير من جوانبه ترى نظام المشربية العربي المعلق بالاسمنت والمواد الحديثة .

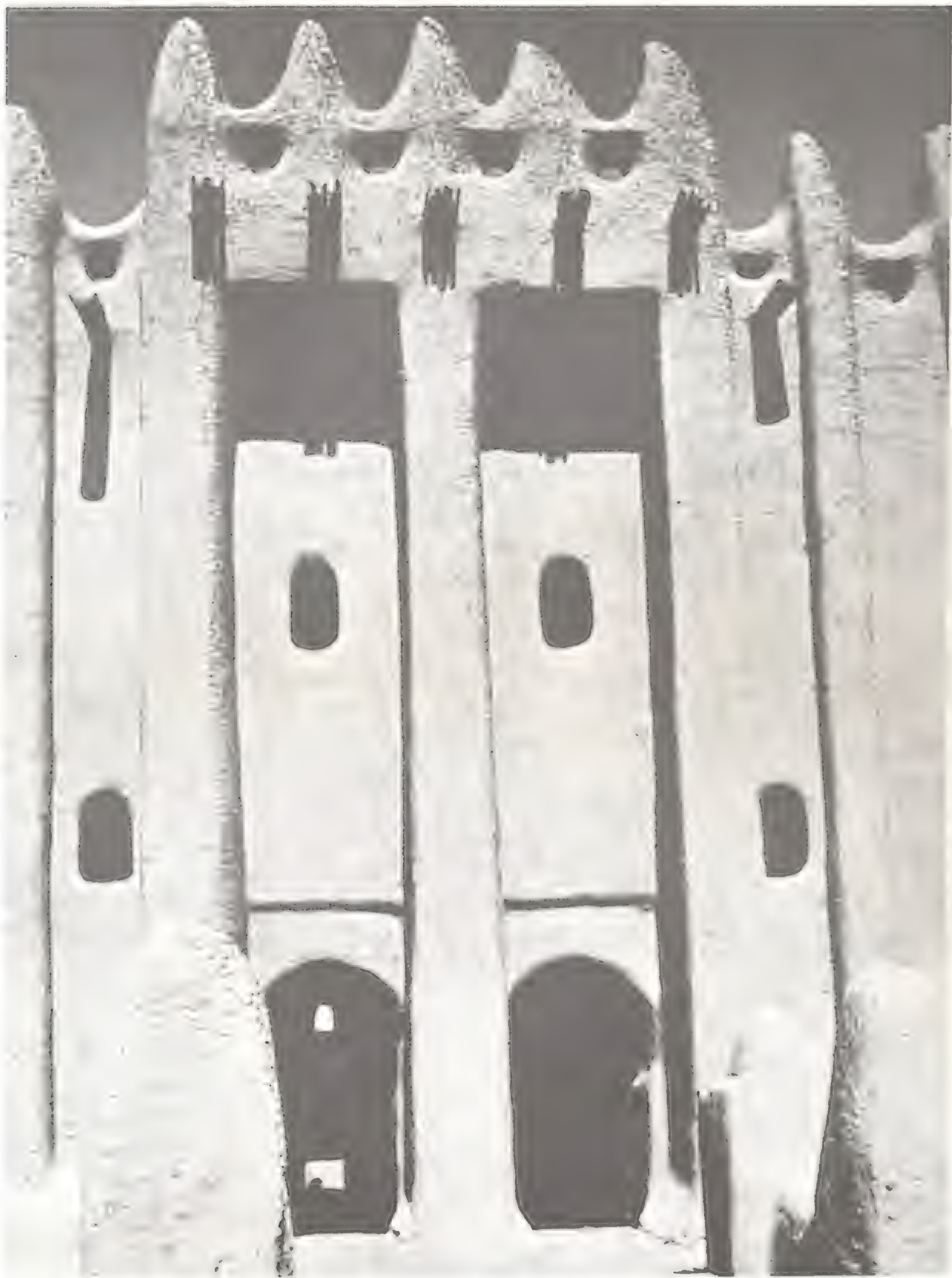
ومن الواضح أن المعارض الثقافية الفرنسية ، تبدي ترجعاً ملموساً في روتين الروح العنصرية، الموروثة بكل سلبياتها ، والتي هي في كثير من الأحيان ، تؤخر

لقد نشرت مؤخراً دراسة ، من قبل (أليونيسكو) للفنان (بول كليه) مع شرائح ملونة حول هذا المعنى تحت عنوان « الاشكال الباقية ، أو المستمرة » ، التي يرجع فيها (كليه) كل الفنون إلى رغبة الإنسان في العيش في مسكن ، حتى أنه أرجع الاشكال الهندسية الهامة - المثلث - المربع - الدائرة - إلى مفاهيم الحيز المكاني المرتبط بالمأوى أو المنزل ، ووجد أن هذا الوعي يرتبط بالجنس البشري بشكل عام .

والجدير بالذكر أن مادة (الطين) التي تبنى بها البيوت الشعبية عندنا تمثل خبرة أساسية ، لدى عدد كبير من فناني التشكيليين في القطر ، وخلال تجارب تدريسية لطلبة العمارة ، كنا دوماً نثير انتباه الطلبة لأهمية هذه المادة العريقة وغناها وأهمية ما قام به الشعب البسيط حين أقام بيته من هذه المادة .

عودة إلى الطين معرض يستحق التأمل !

● في مركز (بومبيدو) الثقافي لقلب مدينة (باريس) يجتاح الطابق الأول منه ، وبشكل أثار اهتمام الزوار ، معرض باهظ التكاليف بالغ العناية ، والأهمية .



مسجد في ماري (١٩٣٥)

أو تشل النظرة الموضوعية الى الحضارة العربية والاسلامية ، والمؤثرة على الحضارة الاوربية ، حتى أن هذه الدعوة اثمرت في الاوساط الثقافية الفرنسية مؤخرا ، ببعض مثقفين من امثال (روجيه غارودي) يعترفهم الاحساس المبالغ به بالذنب ، والتقصير تجاه عملاق محبوس في قمم السباق التقني .

ونظرة (غارودي) المستقاة في الاصل من كتابات : (سيد حسين نصر) تكشف ذلك التنويه الدائم الى خطر ، اعتبار التقنية هدفا وغاية وليس وسيلة ، وهما يقولان بأن الدائرة المغلقة التي تدور فيها المدينة الاوربية كمادية تقنية تسلك عكس طريق الحضارة العربية ، والتي لم تكن المعرفة فيها يوما من الايام هدفا ، ولكنها ذراع ووسيلة لاكتشاف الحقيقة الكبرى .

وهذا المعرض يعبر عن تلك الروح الوثابة في فرانس ، والتي تدين الشعار ابراق ، والاستعماري ، الحدائة بأي ثمن ، وهو يقرر ان البناء المتواضع بالطين ، كتراث انساني ، يجب ان يبعث من جديد بعد أن تم نسيانه لاسباب مفروضة اقتصادية وسياسية .

ولقد ثبت اليوم ان انوفوع في احابيل التطور التقني للحضارة ، اندي تفوده امر يناجر العالم الى المستقبل قاتم من : أزمة الطاقة ، والتضخيم ، والبطالة ، وتراجع الثروة الغذائية ، وفقدان التوازن البيئي ، بما فيه التلوث ، الخ من قائمة الامراض التي اعتبرها ضريبة التقدم .

وفي الوقت الذي أصبحت السيارة هدفا استهلاكيا ، وتنافسنا لتصريف الانتاج ازدحم كوكبنا بالضجيج ، وبحوادث الطرق ، بجثث السيارات ، وروثها وادرائها ، وتلويثها للهواء والخ حتى أصبحت اليوم رمزا للتحكم التبعية الاقتصادية اكثر منها توفيراً للوقت .

وتبدأ أهمية مثل هذا المعرض في طرحه هذه الاسئلة الشجاعة ، ومواجهته للمرحلة السابقة بالشك والادانة ، لطابعها الاستهلاكي ، والتي طبعها البترول بطابعه ، وهو يطرح حقائق كشفتها الازمة الحادة للطاقة ، والتي تسمى « الصدمة البترولية » .

وهكذا فالدعوة الى عمارة الطين ، لا تخلو من الرغبة في كشف بيان حول الاسباب التي تقف وراء احتقار هذه المادة ، لاحتلال مكانها المواد الاوربية المسبقة الصنع والغالية الثمن .

وكذلك ، فان التنويه لاهمية : الطوعية التشكيلية في هذه المادة تجعل منها اداة ثقافية تحمي التراث وتلفي ذلك اللباس الموحد المفروض على العالم ، والذي نسميه : « الطراز العالمي » أو « الستيل » والقائم على التصاميم « المسبقة الصنع » من الوحدات الاستهلاكية ، وفي المعرض دعوة للتحرر من التبعية

الثقافية والاقتصادية في العالم النامي لهذا الطراز . في الدول النامية ، نلاحظ انفجارا هستيريا متواصلا للنقل عن أسوأ النماذج المسبقة الصنع ، رغم عدم ملاءمتها للطقس ، وذلك على حساب العمارة المحلية من الطين وأنواعه ، والتي تسجل تراجعاً كبعض الاجناس الحية التي تعيش غروب فنائها بسبب تطور الصيد .

وزيادة في المفارقة ، ان موقف هذه الدول النامية ، يتم في الوقت الذي يتحول فيه اكثر الامريكيين ، وخاصة الميسورون منهم ، الى العمارة الطينية ، خاصة في المناطق الجنوبية الغربية من الولايات المتحدة ومنذ قام (١٩٧٢) يبنى كل عام (١٦٠) الفا من البيوت التي يقوم السكان ببنائها بانفسهم ، حسبما يذكر المعرض . في عام (١٩٨٠) تعلن انديرا غاندي (١) :

« ان المساكن الحديثة تقود الى ضياع وهدر الطاقة ، مع ذلك فهي تظل حارة في الصيف ، وباردة في الشتاء ، وهذا عكس حالة العمارة التقليدية ... فاذا كانت التقنية الحديثة ، ضرورية ، فالقديمة ايضا ، وهذه الاخيرة توحد المعارف المتراكمة من قبل الساكنين انفسهم عبر قرون ، بما يخص التأقلم مع المناخ ، ومع طبيعة الحياة ، ورغم ان هذه المعرفة لا يمكنها الاحتفاظ بكل شيء ، لان الحياة تتطور ، فما هو واجب : تطويع ... وتحسين المعطيات بكاملها » .

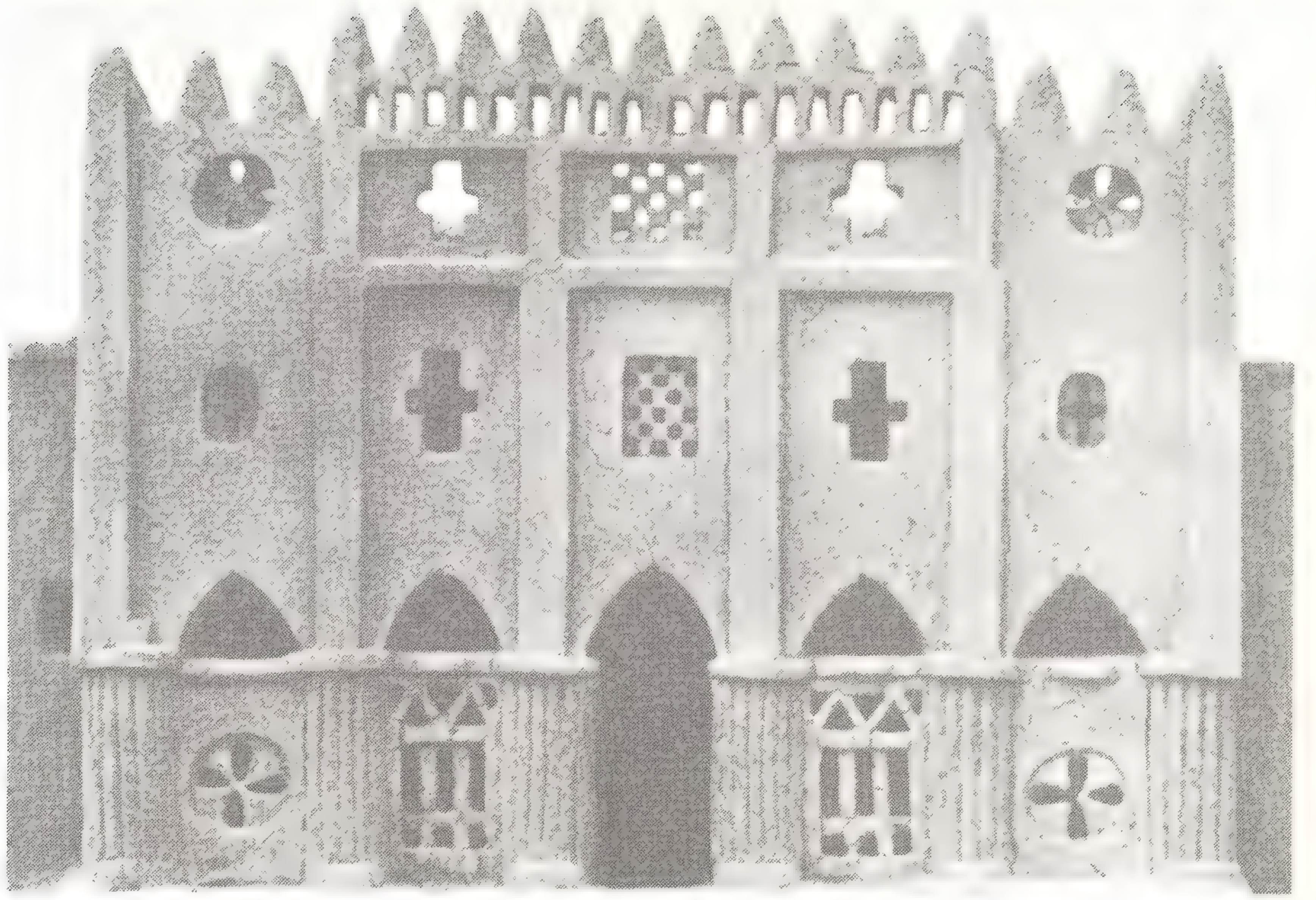
أما (جوليوس نيريري) رئيس جمهورية تنزانيا يعلن عام (١٩٧٧) :

« السكان يرفضون بناء منازلهم من الآجر ، ويريدون ان تكون سقوفهم متماوجة ، وجدرانهم مصنوعة مما يسمى « الطين الاوربي » اي الاسمنت ، اذا اردنا في المستقبل ان نتقدم ، علينا ان نتخلص من هذا الهوس الذي اصبح اضطرابا عقليا » .

ويختصر (ماوتسي تونغ) هذا الموقف فيقول : « من الافضل أن نتعلم التجفيف ... على ان نستورد السمك المجفف » .

ان تعاوننا متبادلا بين اوروبة والمغرب ، يجري منذ سنوات للامتحان الدائم لديمومة هذه المادة ، ونجد ان بعض التقاليد العريقة ، في قدمها والتي تصل الى اريحا والرافدين ، يحافظ عليها في بناء بعض القرى في المغرب ، ضمن اطار الطراز الاندلسي المسيطر على العمارة الطينية ، في هذا القطر منذ العصر الاموي . وتعتبر مدينة (داوديات) الطينية في المغرب التي بنيت بين عامي (١٩٦٣ - ١٩٦٦) ، افضل مثل على

(١) من حديث لانديرا غاندي نشرته مجلة الطبيعة ويعيد المعرض ذكره .



بيت بالطين في مائي

— « بعد مرور نصف قرن من التخلي عن الإبحار في المراكب الشراعية ، ها هي الولايات المتحدة الأمريكية واليابان وفرنسا تكتشف فضائل هذا الاختراع الذي أصبح في زوايا النسيان ، ليس من أجل الحنين إلى الماضي ، أو ممارسة هواية مترفة ، ولكن من الناحية الاقتصادية ، ولحماية البحار من التلوث ، ولقد ثبتت هذه التجربة في اليابان عام ١٩٨٠ وفي فرنسا عام ١٩٨١ » .

أما حديث (جاك ميلانو) مدير الأبحاث ، والمشارك في المعرض ، فهو يدل — ان دل على شيء — على أنه على الرغم من أن الخط العام لهذا المعرض ، معادٍ للعنصرية في العمارة فهو لا يخلو من بصمات : عادة التعصب لوجهة النظر الأوروبية التقليدية ، والساعية للهروب من تسمية الأسماء بمسمياتها والدعوة إلى تذويب التراث العربي والإسلامي ، والعربي التقليدي القديم ، في مستودع العالمية ، من جديد .

ويبدو ذلك في هذا الاتجاه ، الذي سيطر على أغلب النماذج من العمارة العربية والآسيوية الأفريقية ، وذلك لربط هذا التراث بفكرة المسبقة عن القصور الحضاري للقارة السوداء ، سيتعدين عن ذكر أمثلة من الاندلس أو سورية أو العراق ، وهذه الدول هي مهد هذا

التعاون التجريبي الأوروبي — العربي ، وهي مدينة من الطين تشكل من (٣٢٠٠) مسكن ، وقد قام بتعميرها ما يقرب من ٩٠٪ من العمال العاديين العاطلين عن العمل و ١٠٪ عمال متدربين ، مما يعطي صورة عن اقتصادية هذا النوع من العمارة ، والذي طبق سابقا في الصين ذاتها .

ويتحدث (جاك ميلانور) مدير مركز البحوث الصناعية في (باريس) ، مشككا في جدوى هذه المادة مؤكدا على ما هو متوارث من الأفكار — « خطأ أم صوابا ، ان التعمير بالطين النقي ، بالنسبة للبيت الشخصي تحقق من خلال عمارة الفقر والتخلف ، بينما المواد الحديثة تستحضر روح أو وهم الفنى أو التطور ؟ ! » .

المعرفة الموروثة والحدثة

والكثير من الأفكار الجديدة التي بدأت تعيد النظر في المفاهيم السائدة ، وضعت موضع الشك شعار « الحدثة مهما كان الثمن » وهناك مثال ذكر في مقدمة دليل المعرض :

التعبير بالطين ، فالدول المذكورة مثلاً هي : مالي وغانا والداهومي ، والمغرب ، والجزائر ، وليبيا ، واليمن الشمالي والجنوبي وإيران .
أما المدن الطينية ، التي استخدمت كنماذج مهنية فهي :

– « كانو في نيجيريا ، وآكاديس في النيجر ، وتومبوكو في مالي ، ولادة في موريتانيا ، مراكش في المغرب ، أدرار في الجزائر ، غدامس في ليبيا ، سعدة في اليمن الشمالي ، شبام في اليمن الجنوبي ، ثم يزد في إيران » .

وهكذا نجد أن المادة قد اختيرت بشكل يضع ويعجم التراث العربي والإسلامي . في لعبة عالمية .

هذا بالإضافة إلى أنه من الضروري التذكير دوماً بأن العمارة الطينية هي ثقافة ريفية على أساس أن ١٥٪ من البيوت الريفية في العالم اليوم هي « طينية »، وأن ثلث سكان الكرة الأرضية اليوم يعيشون في بيوت من الطين ، وهذا يعني أن نسبة ١٥٪ من البيوت الطينية ، موجودة في المدن ، وهي السوق المؤجل للمواد

المعمارية الحديثة ، والذي سوف يرفع الدول من المستوى النامي إلى المستوى المتطور ، حسب المنظور الأوربي للنمو .

وأخشى ما أخشاه هو أن تكون إعادة هذه المعرفة الأصلية في تراثنا الطيني ، والذي تم نسيانه ، وتأصل احتقارنا له ، سوف تؤدي إلى طرح جديد للسوق التجاري المعماري الأوربي يحل محل السوق القديم للمواد المعروفة ، ويتجه إلى تغيير النمط المعماري السائد الآن .

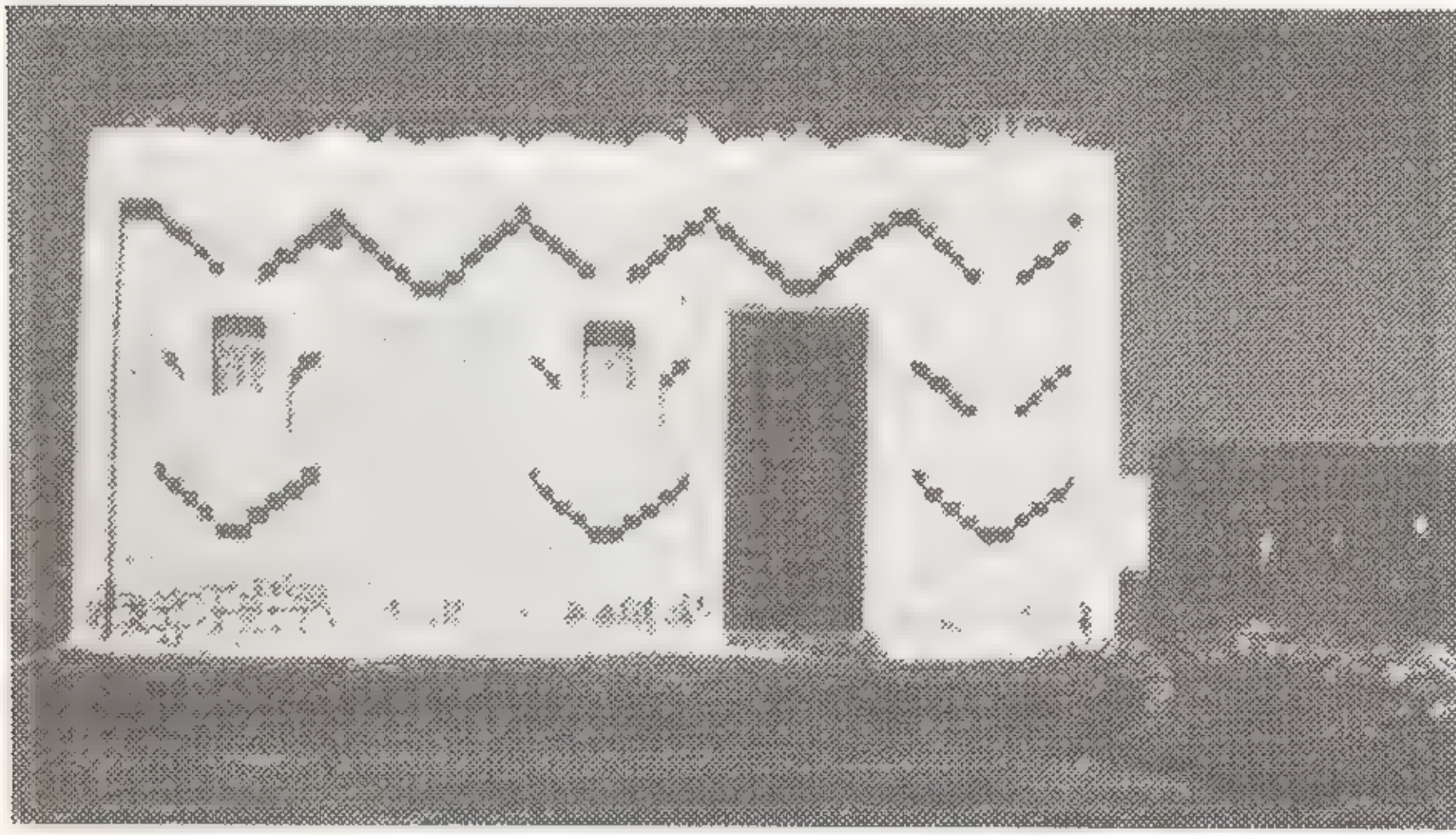
★ ★ ★

ولكن كيف يتم التنويه بشجاعة ، إلى فكرة العودة إلى المادة النبيلة، والخالدة، والمتواضعة ، إلى الطين؟! تعود الفكرة – حسبما يروي المعرض – في أصولها إلى زمن الثورة الفرنسية في عام (١٧٨٩) حين طبع المعماري الفرنسي (كوانتير) كتابه عن [البناء الطيني]





بيت من اليمن الشمالي



بيت من سورية شمالي حلب



صنعاء في اليمن الشمالي

منوها الى أهمية هذا البناء وتحقيقه للديمقراطية والعدالة الاجتماعية ، من خلال هذه المادة ، والطريقة التي تكفل توزع السكن في العالم بعدالة ، مثل حق السباحة على شواطئ البحر .

وقد ألف مايربو على خمسين كتابا خلال عشرين عاما منتقدا بمرارة : النظرة الاستعمارية الاوربية الى البناء بالطين .

واستمر التقصي بصمت ، ودون اي ضجيج منذ بداية القرن الماضي ، في دور الابحاث المعمارية والصناعية ، التي لم تنفك عن اجراء البحوث ، من اجل عقلنة هذه المادة ، واخضاعها للتقنيات المعاصرة ، وذلك من اجل حفظ حقها في بيعها مرة ثانية جاهزة الصنع ، وليست طبيعية كما درج العرب على استخدامها .

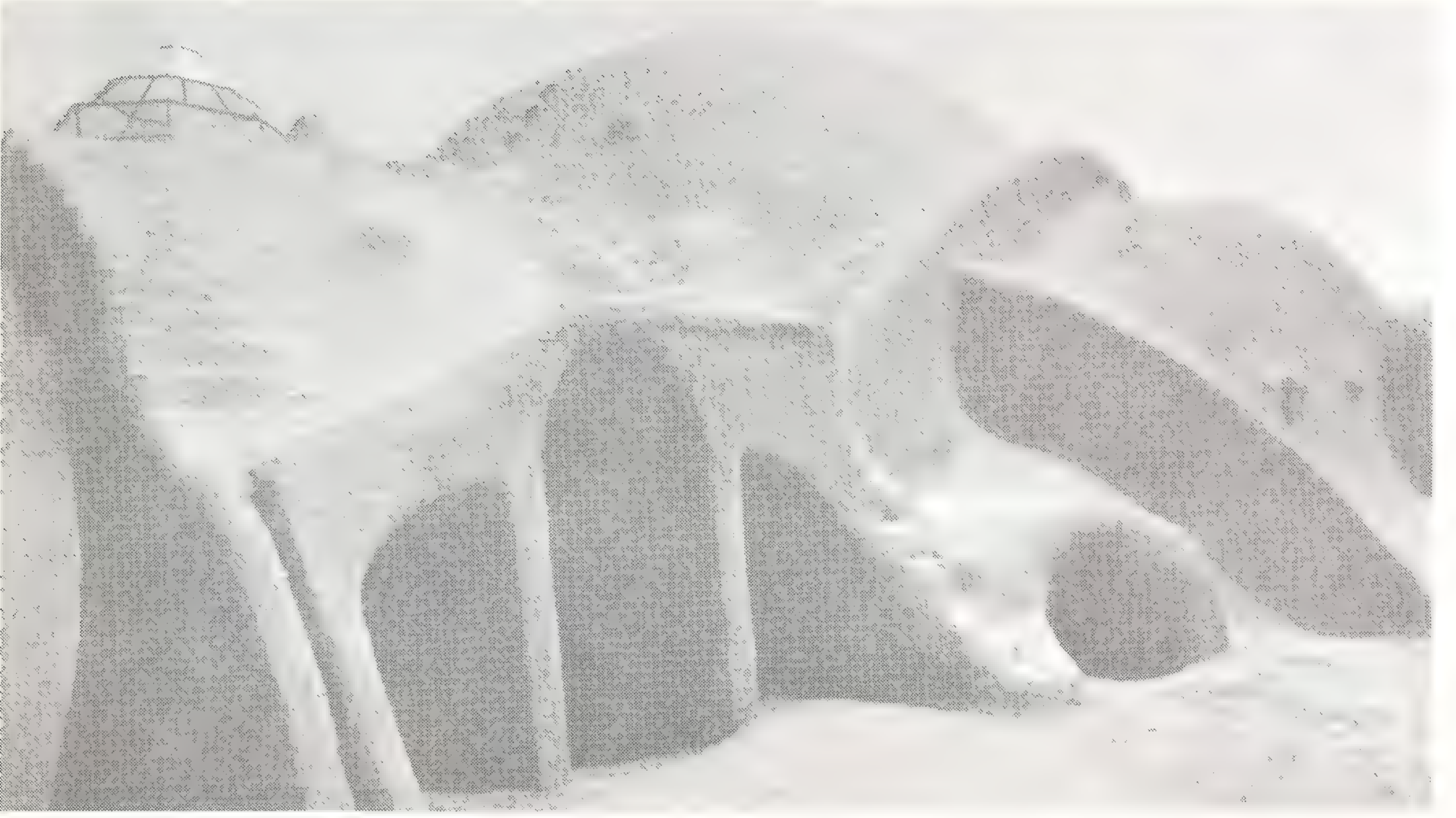
واستمرت البحوث والدراسات - حسب ما يروي المعرض لنا - في ألمانيا وإيطاليا والدانمرك منذ عام (١٧٩٠) وفي الولايات المتحدة ، منذ عام (١٨٠٦) وفي استراليا منذ عام (١٨٢٣) . وهكذا .

والواقع ان مادة الطين لم تطرح في العمارة العالمية بشكل ثوري وجدي - خاصة في أوروبا والولايات المتحدة - الا على يد المهندس العربي : حسان فتحي ، الذي دعم دعوته تلك بالعودة الى كوانتيرو تجنباً للحساسية الاوربية ، وذلك بعد (١١٦) عاما على وفاة كوانتيرو .

وقد أثبت (حسان فتحي) في مؤلفه النظري عام (١٩٤٦) ، ولذي كتبه بالانكليزية ، وترجم مؤخرا الى عدة لغات منها الفرنسية ، ثبت دعوته الاصلية بالعودة الى ابنية الطين ، والتوقف عن هدمها ، واستبدالها بالمواد المعاصرة داعيا الاوربيين الى تجاوز العقدة ، الطبقة الحاكمة السياسية والقناعة بالمراث الديمقراطي التقليدي الذي سيخفف من مشاكل العمارة في العالم النامي والمتطور معا ، ويخفف من أزمة السكن المفتعلة ... وقد سماه الفرنسيون (حسان كوانتيرو الجديد) وقبلوا بنظرياته بعد تعديل اسمه ، ولقد كان ذلك احد اكبر أسباب اقامة هذا المعرض ... لقد علقت صورته في الصالة الرئيسية في المعرض وكتب تحتها بالخط الكوفي الاية الكريمة : « ... وخلقناكم من طين ... »

الطين ... قدسية أعرق من التاريخ

التراب الفضار ، الصلصال ، الطين ، ما هي الا مشتقات الارض التي تشكل ٧٤٪ من القشرة الارضية ، مادة يعيشها الانسان ، وتماثل حقه في الاحساس بالجاذبية الارضية ، والاحتكاك بقوام مادة - هذا



سقف سوق في مدينة كاشان الايرانية .

وعلى مر آلاف السنين قبل المسيح بعد ذلك نجد
أبنية (بابل) الأكثر طموحا : مخازن وقنوات مائية
وزيقورات واهرامات ومعابد ، ثم العمائر الملكية في
(ماري) وكلها من الطين .
أما برج بابل المبني في القرن السابع قبل المسيح
فهو عمليا أول ناطحة سحاب في الكرة الأرضية لأنه
يرتفع الى (٩٠) مترا ويقتصر مع ذلك على سبعة
طوابق فقط (٢) .

ان هذه الامثلة لا تعني أن البناء بالطين مقتصر على
تاريخنا القريب أو البعيد فهناك أمثلة أخرى هامة من
نموذج سور الصين العظيم ومدينة (آخليت) في مصر

(٢) يطرح هذا العدد من الطوابق ، مشكلة تستحق الوقوف
عندها ، وهي أن البيوت في العمارة العربية والإسلامية لا
تجاوز الطوابق السبع ، وقد تبين في احصاء نشر السنة
الفائدة بأن أغلب الذين يدون انحرافا وشذوذا على مستوى
الجريمة والاعتصاب يعيشون طفولتهم في طوابق أعلى من
السابع .

الاحتكاك الذي يبدو غريزيا عند الانسان — ونشاطه-
السكني، والفني بالطين، ولا يؤدي الى تبذير الطبيعة،
أو تلويثها لانه هو الطبيعة نفسها ، أو ماهية هذه
الطبيعة واحد أهم عناصرها الاساسية .
ومنذ القديم « وفن الخزف يعكس حضارات
الشعوب » . حسب تعبير الناقد الشهير (هربرت
ريد) .

ان أغلب الحضارات الريفية أو المدنية ، قديما
وحديثا تستخدم هذه المادة النبيلة ، في البدء كانت
الأرض ...

المادة الخالدة التي لا تندثر ، وشواهدنا الموهلة
في القدم ، تدل على ذلك ، رغم أن هذه المادة ترتبط
بخبرة الجنس البشرية ، لكن هذه الخبرة في بنائها
تبدو أكثر كثافة في تراثنا ، حتى السابق للعروبة
والاسلام ، والذي يصل في غوره حتى ما قبل التاريخ
... فمن المتفق عليه ... من قبل كل الباحثين هو
أن مدينة « (أريحا) » هي أول شكل لمدينة في تاريخ
الانسان ، ويعود تاريخها الى ما قبل (١٠) آلاف عام
قبل الميلاد ، وذلك لان هذه المدينة تبدي نظاما مسورا
لتجمع مدني من بيوت الطين وحيث ولد أول شكل
معروف للتنظيم الديني على كوكبنا الأرضي .



قرية لبنانية ... ديكور داخلي لبست



ديكور داخلي في اليمن .

استعملت كما ذكرت في شتى الاقاليم المناخية في العالم ... الحارة والباردة ، الجافة والرطبة ، لكن درجة من الافضلية تبديها صياغته في شروط المناطق الجافة حسب الاحصائيات والامثلة التي ذكرها المعرض .

★ ★ ★

ان المعرض لا يستحضر جميع اشكال العمارة الطينية ، بل يقتصر على العمارة البسيطة ، المرتبطة بمادة الطين النقي ، والمجفف في الهواء أو الشمس ، وهذا النوع يسميه العرب : «الدابوق» أو «الطابوق» ، أو الآجر الطيني ، وذلك لتمييزه عن الآجر المشوي بالافران ، وهو الاصلب والاكثر تعقيدا من حيث الصناعة .

وكلمة « آدوب » في العربية تعني دابوق ، وقد انتقلت الى اسبانيا فأصبحت ADOBE ثم حملت مع

القديمة ، وغيرها في تاريخ العمارة الهندي والروماني ، ولكن مانحسه هنا من خلال كثافة الامثلة المختصة في تراثنا ، أن سمة عميقة تربط هذا التاريخ دون سلخ شرائحه ، تحكم شكل وطريقة صنع الطين في العراق ومدينة الزهراء في قرطبة الاندلس .

علاقة غريبة تتجاوز المنطق الفكري والجنسي ، يلف مدينة (كاتال) في تركيا ، و (هارابا) في الباكستان ، وغيرهما ..

وبالاختصار ان التاريخ العربي والاسلامي يحوي تقاليد البناء بالطين ، كميراث يتقدمه ، وفي أرض هي في الاساس مهد بدايات تنظيم المدن للجنس البشري . ولعل أهم سبب ، من أسباب تعميق خبراتنا التراثية مع الطين هو قدرته الفائقة على التأقلم المناخي ، وتعتبر هذه الميزة من أثمن ما يمتاز به الطين ، ولنا عودة الى هذه النقطة الهامة ، رغم أن هذه المادة

وهكذا نجد أن أهم ميزات هذه المادة هي أنها توفر الطاقة ، في مجال التدفئة والتبريد وفي مجال التنفيذ ، فهي لا تحتاج الى صناعة معقدة ، ومصانع وأفران وآلات .

وبما انها تصنع محليا فهي ليست بحاجة الى وقود ونقل ومواصلات . كما أنها لا تحتاج الى تأهيل عالٍ ، فبالامكان الساكن أن يبنها بنفسه وبالتالي فهي توفر نفقات الدراسات المعمارية الباهظة التكاليف ، وبما انها لا تحتاج لاي صناعة مركزية (تلحق بها المناطق الزراعية معماریا) ، وهكذا فان شكلا عاما من العدالة الانسانية يرافق ممارسة السكنى بها أما بالنسبة لاوروبا فان أهم ما دفعهم للاهتمام بها هو تلك (الصدمة البترولية) التي سببتها أزمة الطاقة وبالتالي التضخم والبطالة .

وقد قلبت هذه الازمة منذ عام (١٩٧٣) الكثير من المفاهيم لمخططي النظام الاقتصادي في العالم ، وتزعزعت لديهم الكثير من القناعات الثابتة حول مفهوم المدينة المعاصرة في كثير من المجالات ، وخاصة في مجال العمارة ، والمعرض واحد من ثمرات هذا التحول ، خاصة وأن مصاريف الطاقة في الدول الاوربية الغنية يستهلك بشكل وسطي ٢٥٪ من انفاقها الوطني .



مشروع للمهندس العربي حسان فتحي .

اللغة الاسبانية ، الى القارة الامريكية منذ القرن السادس عشر مع الحملات الاسبانية ، ثم اعتمدت كمصطلح لهذا النوع من البناء في اللغة الانكليزية ، ثم ترجمت الى بقية اللغات وخاصة الفرنسية وبقيت على ماهي عليه ، وهي تعني : « الأجر الطيني النيء والمجفف بالشمس بعد صنع قوالب منه ، والآدوب خليط من الماء والتربة والخيوط النباتية ، وهو على الاغلب من القش المقصص ... » .

والواقع أن العمارة العربية والاسلامية استعملت الاثنين . الدابوق - الآدوب - والأجر المشوي حسب الاقاليم . وسواء أكان البناء من الطين المرصوص - الدابوق أو الطابوق أو الأجر المشوي فهو يحقق في كلا الحالتين الفلسفة الاساسية للعمارة العربية الاسلامية ، وهي اقامة مناخ سكني ، حركي ، مرتبط بالايقاع العام الكوني .

ففي الحالة الاولى أي حالة الطين النيء (الدابوق)، تغير الابنية غطاءها أو طلاءها (ذو الطبيعة الطينية) ، بشكل موسمي بحيث يدهن السطح الخارجي كل عام ضمن ايقاع مرتبط بتناوب الفصول ، ويعقب فصل المطر بنوع من الفسيل الروحي الشعائري .

وكذلك الامر في الحالة الثانية ، ذلك لان الأجر هو المادة الطينية الأكثر صنية ، لانها تحتاج الى الافران ، تغطى بغلاف من مربعات السيراميك ، المسمى بالزيلج في المغرب أو القيشاني في تركيا وايران ، وهو نوع من البورسلان المزجج الملمع والممتص لاشعة الشمس ، ورصفه بشكل غير متجانس مهما كان احادي اللون ، (على الاغلب يملك اللون التركوازي الفيروزي) ، فهو يومض ويتحرك بسبب تنوع زوايا اصطدام اشعة الشمس عليه ، وبالتالي فحركته البصرية تتبع تحولات الشمس وتعاقب الليل والنهار .

الطين ... بركة

الطين كما نعرف ، يرتبط بخلق الانسان ، منه خلقنا واليه نعود ، خير القبور الدوائر ، الطين ، الماء ، النور عناصر أولى للعمارة العربية الاسلامية ، ويكفي أن نعود الى اختراع الزجاج المعشق في القرن الثامن في دمشق ، حتى ندرك معنى قيادة النور الالهي في الطبيعة الى الداخل ، علما بان الزجاج نفسه مصنوع من سيليكات الرمل الصحراوي .

الاتصال والتبادل بين الداخل والخارج ، هو أكبر أسرار العمارة العربية والاسلامية ، فيبدي نوعا من التوازن الحراري ، رطوبة في الصيف ، ودفع في الشتاء مما يسمح التالي باستغلال الطاقة الطبيعية والصحية للشمس (٢) .

(٢) هذا يوضح أحد الاسباب الجانبية للاهتمام بمادة الطين في العمارة الاوربية وذلك لان التدفئة الشمسية بدأت تتضاعف منذ أزمة البترول .

فرويل

« ذلك البشر... »

بقلم: عامر الباشا

من ميزات الفن الحقيقي انه يحمل في طياته شيئاً من النبوءة ، وكما شعر الموسيقار سكريابين - على سبيل المثال - ومنذ اواخر القرن الماضي ، باقتراب العاصفة وبأن الثورة آتية لامحالة، نجد اعمال فرويل تلتحق بذلك الركب من المبدعين الذين اعلنوا مع الشاعر بلوك أن « الافق ملتهب ، وهو متألق لدرجة يصعب فيها تحمله » .

تكن أهمية ابداع فرويل في تحطيمه الاطر المعهودة للتناول التصويري ، وكونه صوتاً قوياً ، جريئاً ، في دروب البحث عن لغة تشكيلية جديدة .

ومن البدهي - وكأنها لعنة سيزيف - أن معاصريه لم يدركوا كنه الطرح الجديد ، المجدد ، فعلى الرغم من أن رومانسية فرويل المنتفضة، الثائرة التي لمست قراة الناس - كما يقول الناقد أندريه بيلي - بمثلها الجمالية ، الا أنهم قابلوها برد فعل سلبي ، لكنها وجدت صداها في صفوف الطلبة المتمردين، والشعراء، والفنانين الشباب .

وكان فناننا من أولئك الذين يصيبهم المجد قبيل النهاية ، فتوافد الناس اليه يحملون اكاليل التقدير بعدما انهارت صحته وفقد بصره تماماً .

وفيما قاله الفنان [الكساندر بنوا] كثير من الدلالة ، فقد اطلق تسمية لذلك العصر : « انه عصر فرويل » .

هذا موتسارت :

وصل موسكو في أواخر عام ١٨٨٩ ، وصل صدفة مع قافلة سيرك ، وهو يلاحق الايطالية الحسنة آنا غابي ، فقد حاول تصويرها مراراً في كييف حيث نفذ دراسات لبدلات السيرك .





لشيطان جالساً فروبيل

بعد ان تأكد مامونتوف من قدرات الفنان احاطة
بالعناية وقدم له فرصة الاستقرار والعمل في بيته
الكائن في « سادوقوي - سباسكوي » .

* * *

ولد ميخائيل الكساندروفيتش فروبيل في الخامس
من آذار ١٨٥٦ من ا ب بولوني وام روسية ، وذلك في
مدينة (اومسك) حيث توقفت الكتيبة التي خدم بها
والده ، وبعد ان اكمل دراسته الثانوية في اوديسا
التحق بكلية الحقوق في جامعة بتربورغ ، وما ان
تخرج عمل في ادارة القضاء العسكري ، لكن هذا لم
يمنعه من العودة الى الحياة الطلابية في خريف عام
١٨٨٠ عندما أصبح طالبا في اكااديمية الفنون .

بعد عامين من ذلك دخل مرسوم المعلم الكبير
[تشيستياكوف] وكتب لشقيقته يقول : « انني
مستغرق بالعمل لدرجة انهم في الاكاديمية يضربون
بي المثل ، عندما لا أعمل فأنني أفكر حول العمل » .
في تلك الفترة اكتشف فروبيل اسرار التصوير

وكانت له ارتباطات مع كنيسة فلاديميرسكي
لتصوير الزخارف بعد ان فشلت مشاريعه للجداريات
في اقناع رجال الدين ، وكان قد سئم تلك الزخارف
فتخلص من واجباته في كييف واستقر في موسكو .
وسرعان ما يقدمه اصدقاؤه لرجل الصناعة ،
الذواقة وراعي الفنانين الكبير « س . مامونتوف » ،
وكان هذا الاخير يملك قصرا في ضاحية من موسكو
تدعى « ابرامستفو » ، أصبح في الاعوام المحصورة
ما بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠ ، ملتقى جيلين من كبار الفنانين
والادباء الروس .

وسُحر (مامونتوف) بذلك الشاب معتدل القامة،
ضعيف البنية ، النحيل وبرشاقة ، والذي تعلو محياه
خطوط دقيقة عصبية ، فقد صدقت شهادة كل من
ابنه (الذي عمل معه في كنيسة فلاديميرسكي في كييف) ،
والفنان سيروف ، زميل فروبيل في الاكاديمية .

... يتذكر كونستانتين كوروفين قائلا « وانا
أتأمل فروبيل ، بشعره الاشقر ، وصفار عينيه ،
وتواضعه المفرط ، وجدت نفسي اقرر : هذا
موتسارت ! » .



إيزابيللا ... زوجة فروبيل

جديدة . وكانت فترة الثمانينات بمثابة مرحلة « أخذ النفس » بالنسبة لأولئك الثوار المتمردين المتطلعين الى حياة جديدة ، فترة تفكر ، فترة بحث عن نظم وأساليب أخرى جديدة .

ولم يك (فروبيل) وحيدا في ذلك السيل ، ففي كييف ، وعلى صفحات جريدة « زاريا » نشر ليف من الادباء الشباب بيانا يعلن ميلاد تيار أدبي جديد تحت اسم « الجمالية الخالصة » يقطع الصلات مع التقاليد التي شاخت والمثاليات المستهلكة .

هذه الابحاث الادبية والفنية اعتبرت « انحطاطا » دون أن يعبأ بتحليل اسباب الفردية المفرطة في الوعي الفني للعصر ، ودون أن تدرس الازمة الحادة في الاذواق الجمالية للمجتمع البرجوازي ، وحماس التأكيد على فردية المبدع .

الكلاسيكي ، وقد جذبه الخط الحاد المعبر ، ديناميكيته وتوتره ، وكان أسلوب المعلم ، وهو البناء الانشائي للشكل بواسطة الخط واللون ، قريبا من حس الفنان :

« أعجبتني بشدة أسس معالجاته ، لأنها لم تكن سوى معادلة علاقتي مع الطبيعة » .

في عام ١٨٨٢ صور بالالوان المائية صورة [ز . شتوكنبرغ] ، خطيبة صديقه في الدراسة . في تلك اللوحة تطالعنا بألوان حيوية ، طازجة ، وقد نقل الفنان « هوائية » القماش ولعان العيون الساحر ، بالقيم اللونية الباردة ، واغوى ما في العمل هو البناء العاطفي الفروبيلي ، كآلة مكتومة ، تيقظ في الشفاه المنقبضة ، وقلق النظرة الثاقبة .

كان يعمل في الاكاديمية والرسم من ١٢ الى ١٥ ساعة يوميا ، وهكذا بقي نظام عمله الى أن فقد بصره ، وكان يردد شعاره : « كل عمل حقيقي يتطلب مقدارا من التضحية وشيئا من التعصب من قبل المرء » .

قضى عام ١٨٨٣ باحثا عن مواضيع للوحاته ، فنفذ دراسة لـ « هاملت وأوفيليا » لم تصل نضوج العمل التصويري المتكامل . لكنه من يبلغ مراده في شكسبيرياته الا فيما بعد ، أما الآن فانه يصور هاملت الشبيهة بابليس - وقد رسم الفنان نفسه - والضحية المستضيفة أوفيليا - وكانت النموذج زميلته في الدراسة ، النحاتة [م . ديللون] ...

ويحتاج الفنان لقراءة العشر سنين من العمل المتواصل المرهق للسيطرة على خبرة قدماء الروس ، تقنيات فناني البندقية في القرن الخامس عشر ، وأبحاث (الكساندر ايفانوف) المجددة قبل أن تتشكل لديه لغته الفنية وبناءه الخاص .

في عام ١٨٨٤ ، وقبل أن يكمل الفنان دراسته ، دعي الى كييف بمبادرة من [تشيستياكوف] وبفضل توصياته ، ليرسم - بل ليصور من جديد - جدارية بتقنية الفريسك تشيع منها روح فن القرن الثاني عشر .

الروسي - البيزنطي ، وكان ذلك على جدران كنيسة [كيريلوف] ، واتى على العمل بعد عام من المثابرة ، واجدا حولا جديدة بفنان كبير حقا . بعد ذلك طلبت منه الكنيسة ذاتها تصوير بعض الايقونات ، وقد أنجز ذلك العمل في البندقية الى حيث توجه في نهاية عام ١٨٨٤ بغية الاطلاع على الفسيفساء البيزنطية ودراسة أعمال فناني عصر النهضة المبكر ، فاستخدم كل خبراته في « عذراء كيريلوف » .

وعلى الرغم من أن الصحافة والنقد الفني أطريا عمله في الكنيسة المذكورة الا أن الفنان لم يقتنع بالنتيجة وراح يبحث عن مجالات للتشكيل وأدوات تعبيرية



ابليس كما رسمه فروبيل

بعد انتهائه من اعمال كنيسة (كيريلوف) طلبت كنيسة فلاديمير سكي وضع تصاميم لجدارياتها لكن التصاميم قوبلت بالرفض - كما سبق ان نوهنا - فعاد لفكرة كانت قد راودته ، ففي خريف عام (١٨٨٦) شاهد والده لوحته غير المنتهية فكتب لابنته : « يقول ميشا (تصغير لميخائيل) ان ابليس هو روح تجمع مظهر الرجل والمرأة ، روح غير شريرة بقدر ماهي معذبة وكثيبة » . ثم في صيف ١٨٨٨ ، وفي رسالة اخرى ، يخبرها ان ابنه قادم الى بيتر بورغ ترافقه لوحته . لكنه توقف في موسكو ، بعد ان رأى كوروفين العمل - وكان فروبيل قد اسماه « المجهول » كتب يصفه : « رأس كبير غريب وعيون ملتهبة ، وفم جاف منفرج بخفة . صور بخطوط حادة ... في الوجه الم يكاد يكون ابيض » .

في بدايات معالجته لموضوع الابالسة عمد فروبيل الى نحت وجه عام (١٨٨٨) وكتب لشقيقته : « انني انحت ، لاحظت ان ولهي للاحاطة بالشكل بقدر الامكان يزعج رسمي ، فقررت نحت ابليسي ، هكذا سيكون مفيدا لعملية التصوير ، خاصة اذا لونه كما تتطلبه اللوحة ، سأستعمله كنموذج مثالي » .

حلمه التعبيري في تلك القطعة النحتية ترك أثرا في النحت الروسي ، وكان - دون ان يدري - اول من ينجز نحتا انطباعيا في روسيا .

وفي عام ١٨٩٠ عمل فروبيل في رسوم تزيينية لنص الشاعر ليرمنتوف « ابليس » مستخدما ايقاع الكتل ذاتها التي جاءت في المنحوتة .

الاشهر الاولى في موسكو جلبت له الهدوء والثقة التي كان احوج مايكون اليهما ، ورعاية مامونتوف ، والروابط الابداعية مع الاصدقاء ، وسلطة الموسيقى المهيمنة في تلك الاجواء ، كل هذا حمل اليه عالم مفعم بالشعر . ولعله نقل هذا العالم في لوحته « ابليس جالسا » ١٨٩٠ (غاليري تريتياكوف موسكو) وهي اكثر النماذج الابليسية شاعرية ، العملاق الشاب لايعرف الشك ولا الكراهية ، كله كآبة .



مقار والسطيطان ... من رسم شعر ليرمنتوف

جدارية للقاعة القوطية من دار الصناعي «موروزوف»، وقد وقع اختياره على موضوع « فاوست » . كان الفنان على عجلة من أمره ، فوراء الحدود تنتظره خطيبته « ناديمدا ايفانوفنا زابيللا » ، فسافر إليها في تموز وجرت مراسيم الزواج في جنيف . تعرف إليها في بيتير بورغ ، عام ١٨٩٥ ، وكانت تقوم بالدور الرئيسي في اوبرا من اخراج (مامونتوف) وكان الفنان قد صمم الديكور . في رسالة من (زابيللا) الى شقيقتها تقول : « انه طيب ومؤثر . واشعر بالفرح معه ... او من بلا ادنى شك بقدراته النقدية فيما يخص الغناء » .

اتي فروبيل على اخر لوحات « فاوست » في سويسرا ، صيف ١٨٩٦ . ومر عام قبل ان يحصل على طلب آخر لكنه صور خلاله دراسة مائية كبيرة مثل



الربيع ... لوحة فروبيل

وكان لهذا العمل وقع وكأنه بيان ابداعي : حدود للشكل محكمة ، ومدروسة ، وتقنية تصويرية متميزة (فسيفسائية) ، وكان له تأثير على اصدقائه فقد بدت لهم اعمالهم « شاحبة ومصقولة كالصابون ... بينما اعماله مختلفة تماما ، تصوير لم يسبق رؤيته » (من حديث لكوروفين مع سيرف) .

في مجموعة رسومه لقصيدة (ليرمونتوف) عمد الفنان الى الاسلوب ذاته ، تبرز الاشكال من ايقاع الخطوط والسطوح مؤكدة - بنبض فسيفسائي - ديناميكيته ، وبصعوبة بالغة وافقت دار النشر على طبع هذه الرسوم ، لم يحصر فروبيل اهتماماته بالتصوير ، النحت والحفر فقط ، بل تعداها الى الفنون التطبيقية ، الى تصميم الديكورات للامعالم المسرحية ، بل نراه يصمم عملا معماريا ايضا (عزبة مامونتوف) « بذوق روماني - بيزنطي » كما يصفه الفنان نفسه .

في عام ١٨٩١ عمل مشرفا على محترف الخزف في ابرامستفو ، ويستغرق في عالم الفنون الشعبية ، يكتب لشقيقته يقول : « ومرة اخرى ... اسمع ذلك الايقاع القومي الالف الذي اود تسجيله على القماش وفي الزخارف ، فهذه موسيقى انسان مكتمل ، غير مجزأ » . وازدهرت في تسعينات القرن الماضي لدى اكثر الفنانين لامبالاة مفرطة حيال البحث عما هو « قومي » في الفن فقد انهكوا في انجاز ما يطلب منهم ، وعلى الرغم من ان فروبيل اضطر الى الاستجابة لطلبات الاثرياء لكن طبيعة الاعمال : لوحات زخرفية ، تماثيل زجاج معشق ، معالج بروح قوطية او باجواء عصر النهضة ، كل هذا لم يمنع فروبيل من الطموح لما هو سامي ، عظيم ، واحتفالي كمدخل لعالم الشعر . ما بين عامي ١٨٩٢ و ١٨٩٤ تجول فروبيل برفقة مامونتوف في بلدان البحر الابيض المتوسط فزارا ايطاليا واليونان وتركيا وفرنسا .

والى تلك السنوات تعود لوحة « البندقية » التي انجزها بطلب من ثري ، لكن العمل لم يحظى باعجاب هذا الاخير فرفضها معتبرا اياها « خارجة عن ذوق المجتمع » فتنقلت من يد ليد حتى دخلت المتحف الروسي عام ١٩٠٨ .

وكذلك اثار الفنان كثير من الضجة ومن تضارب الاراء بلوحتين زخرفيتين انجزهما بعد ان سألته (مامونتوف) ذلك بغية غرضهما في جناح الفنون من معرض « فجيفورودسكوي ١٨٩٦ » ، لكن لجنة التحكيم رفضت عرض العملين فبادر بعرضها بشكل مستقل معبرا عن رفضه ، وادانته لقرار اللجنة الامر الذي اثار موجة من التهمج عليهما في الصحافة . لكن الضجة - مهما علت - كانت اضعف من ان تصل اسماع فروبيل المستغرق في تصميم لوحات



الملكة ... فروبيل

« لقد انتهيت من العمل بها ، وانا سعيد بالنتيجة لدرجة تدفعني الى المفامرة بتقديمها الى المعرض الاكاديمي ، فهل يقبلونها ؟ مادمت متهما بالانحطاط لكن هذا سوء فهم واعتقد ان عملي هذا خلاق بدحض التهمة » .

قبيل افول القرن التاسع عشر انجز الفنان عملين آخرين نابعين من الروح الروسية الخالصة « بان » و « قبيل المساء » . وتلك الملحمة الهادئة التي تبدو وكأنها تهيمن على اجواء العاملين شيء مخادع ، ففي اعماق العاملين اضطراب وترقب مؤلم .

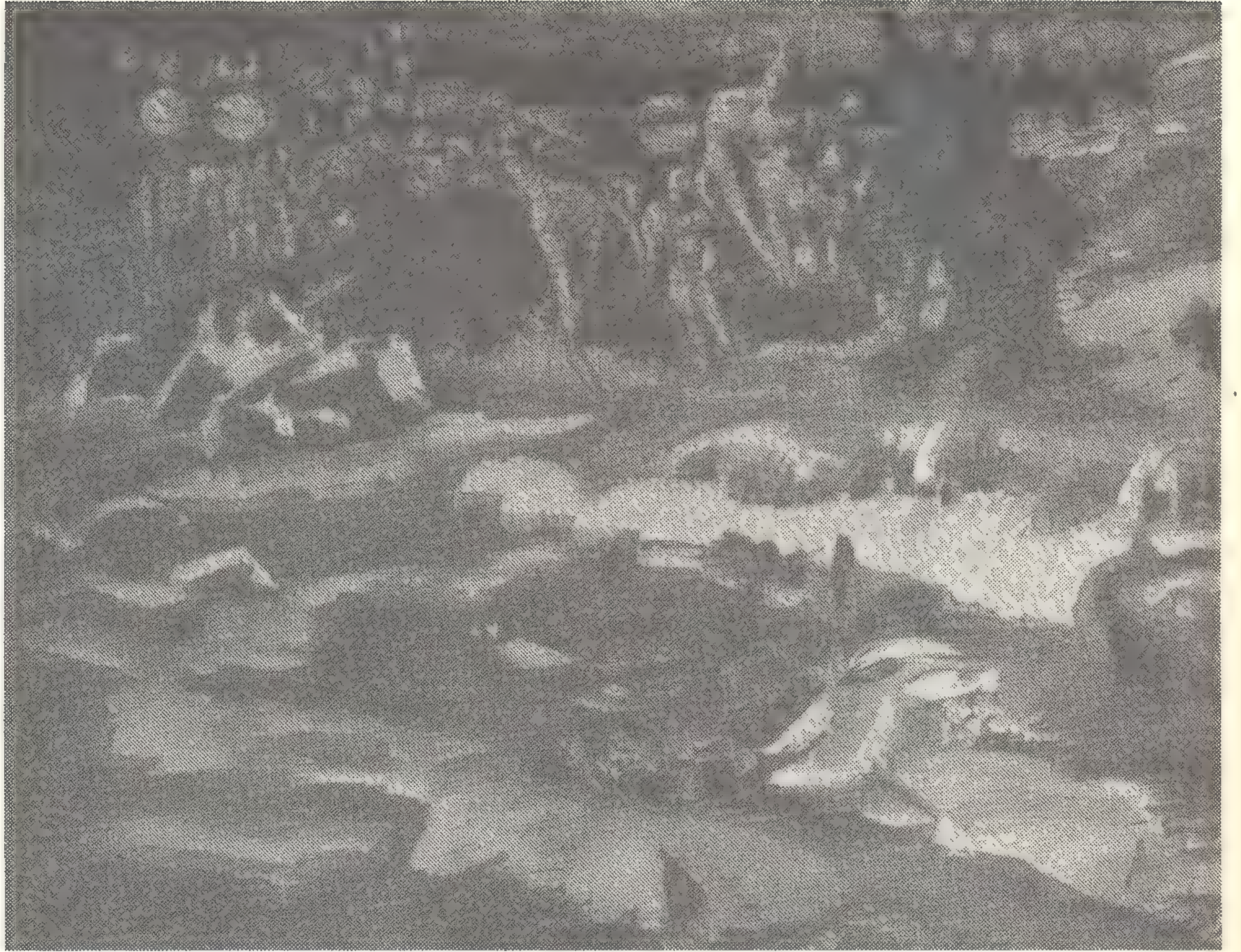
وينكب فروبيل منذ بداية القرن الحالي على موضوع « سقطت ابليس » فرسم وصور اربعين دراسة! جاهدا ترويض ذلك الرمز المنزلق ، وبامكاننا متابعة تطور البحث عبر تلك الدراسات ! كيف تبدل الحل التشكيلي ، كيف ضغطت فيها المعاناة القلقة المتأججة التي يمثلها ابليس ، رمز النفي ، والاستنكار ، ولهيب النضال الذي لا يخبو . وهذا العمل يعكس الى حد كبير هاجس حلقات واسعة من المثقفين الروس الذين

فيها وجه صبية حزينة ترتدي ثوبا اسود وسط ازهار زرقاء (ديلفينيوم - وهي ازهار تثمر حبوبا سامة) . لقد انحنت الفتاة لتفرق بيد سيقان الازهار وتضم بعضها الى وجهها ، وتلك السحنة الكئيبة تشير الى قضاء محتوم .

دخلت هذه الدراسة النصبية قاعات المتحف الروسي تحت عنوان « ربيع » . وبهذا العمل يفلق فروبيل حلقة البحث عبر عدسة الرومانطيقية ، وعلى وجه الدقة من خلال لغوته واعماله التي تشبع بها في شبابه .

في النصف الثاني من التسعينات باشر (فروبيل) بتصميم ديكور للاعمال الاوبرية التي ألفها الموسيقار الروسي (ريمسكي كورساكوف) .

ومن عقدة التأثيرات الموسيقية والمسرحية التي تعالج حكايا واساطير روسية خرج الفنان بعلمين هامين هما « الملكة فولخوفا » ، و « البطل العملاق » ١٨٩٨ ، وكتب لشقيقته حول اللوحة الاخيرة يقول :



العمالقة ... فروبيل

واستمر يعمل حتى اللحظة التي فقد فيها البصر . وكما كان يفعل في السنوات الاكاديمية المبكرة ، أصبح يكثر من الرسم عن الطبيعة . وتعتبر تلك الدراسات فاتحة مرحلة اخرى في تطور ابداعه ، انه يسعى الى تلمس جوهر الاشياء وكنه بنائها الداخلي ، فيؤلف اشكالا واقعية مفرنا سطوحها بتباور محكم : فتكسر الاشعة الضوئية في قاع الكأس الكريستالي يلهب ابر الصواعد (الاستلاجميات) ، ونسيج دقيق من الخطوط المظلمة يخلق ملمس الاقمشة المدعوكمة المعبرة - بغياب صاحبها - عن شدة ارقه .

والى تلك السنوات تعود اقوى الصور الشخصية التي انجزها بما فيها من سبر نفساني يضعه مع دوستوفسكي في الادب في مصاف المقدمين لعلم النفس الحديث .

* * *

في الثالث من نيسان ١٩١٠ ، امام رسمه الذي تكدست عليه الاكاليل واحتشد حوله جمع كبير من المشيعيين ، لفظ الشاعر الكساندر بلوك كلمة جاء فيها : « اناس كفروبيل يولدون مرة كل مئة عام وهم ليسوا فنانيين فحسب بل وانبياء » .

كانوا يشعرون ، ويدركون ، زمن التحولات التاريخية الجذرية التي هم على ابوابها ، ومعبرا عن مأساة ذلك الجيل تنبأ الفنان بمصيره الخاص ، فلم يسبق ان واجه عمل من اعمال من شدة الرفض مالاقيه « ابليس » ، ورفضت (غاليري تريتياكوف) اقتناء اللوحة لتبدأ مرحلة ينتفي منها الهدوء .

كتبت لصديقه الفنان « غي » في شباط ١٩٠٢ يقول : « حسد وغباء الناس يكدران حياتي ، انني ارسل « ابليسي » الى بطرسبرج وانا غير واثق من انه سيلقى القبول . دافعوا عني يا اهل بطرسبرج ! » . في خريف ١٩٠٢ ، وبعد ان تجاوز النوبة الاولى من مرضه كتب لزوجته : « انهارت صحتي لانني - بعد العمل المجهد على « ابليس » - تابعت العمل بالايقاع ذاته : ١٥ - ٢٠ ساعة يوميا . »

في ذلك العام صور فروبيل صورة ابنه الرضيع بالالوان المائية ، الطفل ينظر الينا بعينين فيها من الجدية والقلق ، مما يبعدهما تماما عن الطفولة ، انه الفنان يحملق فينا من خلال طفل سيلفظ انفاسه قبل ان يكمل السنتين . ويؤكد الطبيب النفسي « اوسو لتسيف » الذي عالج الفنان ان « طاقة الابداع كانت شديدة وملحة لديه بشكل اخفق المرض في التأثير عليها »

خصوصية الفن التشكيلي المعاصر في المغرب

لقد حققت الحركة التشكيلية في المغرب تطورا هاما في السنوات الاخيرة ، حين قدمت لنا صيغة جديدة من التعبير الفني ، لمعالجة الموضوعات الملحة على الساحة العربية ، وقدمت لنا التركيب الجديد لعلاقة الفن بالتراث والمعاصرة وبالحياة اليومية ، ولهذا لعبت دورا هاما على المستوى العربي ، اذ اعطت للحركة التشكيلية العربية دفعا جديدا للامام ، واثبتت ان بإمكان الفنان العربي الاصيل ان يبقى معاصرا في اسلوبه ، ياخذ من تراثنا العربي عناصر مختلفة يدمجها في الصياغة الجديدة للوحة، ويطورها لتقدم الموضوعات المختلفة التي نعيشها في هذه المرحلة .

لهذا نقول بأن هذه التجربة قدمت حلولاً متنوعة لمشكلة علاقة التراث بالواقع الراهن وبالعصر، وللعلاقة بين التعبير عن الواقع دون اللجوء الى المباشرة، وبالتالي اللجوء الى الصيغ الأكثر تبسيطا ورمزا وتعبيرا ، وهكذا حقق الفنان المغربي دوره الجديد على المستوى العربي باصالة .



لكن هذا الفن لم يتوصل الى تحقيق ما نشاهده له من أعمال الا بعد أن مرت تجربته بعدة محاولات ، وبعد أن لجأ الى عدة أساليب حتى استقرت حركته وأخذت أبعادها ولهذا لن نستطيع أن نوضح ما توصل اليه من حلول الا اذا استعرضنا ما مر به من محاولات .



ان من الواضح ان مرحلة (الحماية) التي مرت بها المغرب ، قد اوجدت شكلين أساسيين من التعبير

التعبير الفني، يرتبطان بالدولتين اللتين كانتا تمارسان الحماية ، وهما (اسبانيا) و (فرانس) ، وهكذا اوجدت كل دولة مدرسة للفنون ، وحاولت ربط الفن التشكيلي بالصيغة الفنية الخاصة بها ، وهكذا نشأ جيل من الفنانين موزع بين الاتجاه الفرنسي الذي تمثله مدرسة (باريس) ، التي كانت تولي اللون عنايتها ، وتهتم بالشكل الفني المجرد المرتبط باللون ، وعرفت التجربة الفنية المغربية تجارب عديدة تستمد الكثير من الاتجاهات الفنية التي تمثلها مدرسة (باريس) .

وفي الجانب الآخر من التجربة حرصت (اسبانيا) على نقل تجارب الفن الاسباني التعبيرية ، التي نشأت على المنطقة الاندلسية ، وهنا يلح الفنان على الانسان بشكل رئيسي ، وعلى الجانب المأساوي في هذا الانسان ، ولا يقدم اللون الا بصيغة تعبيرية ، وهكذا عرفت التجربة الفنية في المغرب زمن الاستقلال الفن التشكيلي الذي يرسم على حامل ، وابتعدت عن الصيغ التقليدية القديمة ، وعن اللغة الفنية التقليدية والشعبية التي كان يمارسها الصانع المهرة في كل مكان من المغرب ، واذا عرفنا أن مدن المغرب العربي حافلة بالبيوت المزخرفة ، والمساجد والمدارس ، وبتراث عربي عريق على صلة عميقة بالفن العربي الاندلسي ،



لوحة للفنان الادريسي



لوحة للفنان ابن حلال



١ سعد الشفاج

نستطيع أن نقول بأن تجربة الفنانين المغاربة الاوائل قد وصلت الى طريق شبه مسدود ، اما أن يستمر الفنان في التصوير على الحامل على نفس الصيغة الفنية التي استوردها من الفن الغربي ، أو أن يتمرد عليها ، لبحث عن مصادر أخرى يقدم عن طريقها تجربته ، وبالتالي اما أن يبقى تابعا لثقافة غير ثقافته ، ولايدولوجية دخيلة عليه ، فيبقى هامشيا ضمن تجربة الفن العالمية التي تمثلها اللغة الحديثة ، أو أن يعود الى نفسه ليتنرد على الوافد من التجارب لبحث عن الاصيل ، وهكذا بدأت بعد الاستقلال المحاولات المختلفة لايجاد الحلول المتنوعة التي ارتكزت على عدة جوانب هامة :

أولا : رفض الصيغة الساذجة

ان اهم ما واجهه الفنان المغربي في محاولته لتقديم فن حديث معبر عن الواقع بلغة عصرية لها هويتها الخاصة ، الصيغة الساذجة من التعبير التي شجعها المستعمرون ، وأعطوها الاهمية الاولى ، وهكذا نشأ جيل كامل من الفنانين السذج الذين يرسمون بعفوية كالاطفال ، وهم جيل بدأ يجد سوقا تجارية تسوق انتاجه ، تساعد الجاليات الاجنبية وتجار اللوحات ، وهكذا غمرت السوق الفنية الاعمال الفنية (اللاواعية) ، والمعبرة بساذجة عن الواقع ، والغريبة بصيغها عن الفن العالمي ، والتي ازدادت الدعاية لها ، وهكذا كان لابد من أن يتخذ الفنان موقفا صريحا منها ، اذا أراد هذا الفنان أن يقدم الانتاج الفني الواعي المسؤول المعبر عن الواقع بصدق ، وهكذا أعلن الفنانون المغاربة رفضهم لان يكون (الفن الساذج) هو الذي يعكس التجربة المغربية ، وقالوا بأن هذه الاشكال الفنية متخلفة ولا يجوز الصمت حيالها ، بل يجب محاربتها ، لانها محاولة تفتقر الى الاسس السليمة التي تبنى عليها حركة فنية انها (سياحية) ترضي بعض الزوار ، ولكنها ليست الا التعبير الامثل عن (التخلف) ، وهي لهذا مرفوضة (١) .

وهكذا بدأ الفنان يفتش عن صيغ أكثر وعيا للتعبير وأكثر ارتباطا بالواقع من الصيغ الفنية العفوية التي يقدمها أشخاص لا يتمتعون بأي ثقافة ، ولا يتمتعون بالوعي الصحيح ، ولهذا أصبحوا لقمة سائغة في أيدي المستغلين .

(١) ان رفض الفنون الساذجة من حيث المبدأ لا يعني عدم وجود بعض تجارب هامة في هذا الفن ولا يعني عدم وجود لوحات متميزة لها مضمون انساني ، لكن القضية هي رفض المبدأ . . . أن يكون الفن متخلفا هكذا . (المجلة)

ثانيا : رفض الصيغة الوافدة

إذا رفض الفنان المغربي (الصيغة الساذجة) التي مثلها بعض الفنانين الفطريين ، وأراد فنا حديثا على نفس مستوى الوعي الذي يتمتع به الفنان الاوربي، فلا بد من أن يبدأ بالتمرد على الصيغ الوافدة التي تركها الحماة الاجانب ، وعلى الاخص الصيغ الاكاديمية، وما يتفرع عنها من (تجارب انطباعية) أو (رومانتيكية) أو (تسجيلية) أو ما يتمشى مع هذا التيار بأشكاله المتنوعة ، أي لابد من فهم رئيسي للفن على أنه حداثة يتمشى مع الفن العالمي بأكثر أشكاله معاصرة وتطورا وتماشيا مع اللغة الجديدة التي توطدت في مطلع القرن العشرين على أنها : لغة فنية لها خصوصيتها التعبيرية والتشكيلية وهكذا كان الفنانون المغاربة من الجيل الثاني الذي بدأ رحلة الوعي الجديد للفن .

وهنا لابد لنا من توضيح أساسي ، يرتكز على أن ثمة تيارات فنية قد أخذت بالصيغة التقليدية المرتبطة بالفن الفرنسي أو الإسباني ، ولكن هذه الاشكال لم تستطع أن تثبت نفسها على الصعيد المحلي والعربي والعالمي، ولهذا انكفأت على نفسها، أمام اللغة الجديدة الفنية التي قدمها الفنانون الآخرون ، والتي أثبتت نفسها بعنف لأنها أكثر وعيا لدورها التاريخي ، وأكثر رغبة في (التنظير) ، وإيجاد الاسس السليمة للنهضة الفنية الجديدة .

ثالثا : تعثر بعض الصيغ ؟ !

ان هذا التيار الذي رغب في التجديد والذي دافع عن الحداثة في التعبير انطلق من تجربتين هامتين لفنانين راحلين وهما (الشرقاوي) و (الغرباوي) ، وكلاهما كان واعيا للانطلاق من عناصر محلية عربية ، الخط العربي ، التراث العربي ، الصوفية اللونية ، التعبير العفوي عن الفن بالصيغة المبسطة ، استخدام الحركة واللون على القماش مباشرة ، وكلاهما تأثر ببعض تجارب فنية غربية مثل تجربة (بول كليه) ، وما قدمه من شاعرية لونية وخطية، وكان (الشرقاوي) معلما في قدرته على التعبير ، بين حركة الفن العفوي ، وبين ملمس السطح الخشن الذي يعطي انطباعات ذاتية أحيانا .

ان تجربة (الشرقاوي) تمثل الصيغة الذاتية الشاعرية الملونة التي تكشف عن عالم داخلي غني يتمرد ، ويقدم التجربة الوجودية التي تربط الفن برمز معين يعبر عن حالة وجدانية ، لها معانيها الصوفية ، وهكذا تكشف حالة هذين الفنانين عن تمرد على الصيغ التقليدية ، ورفض للفن الساذج ، وعن تقديم لغة حديثة ، لها جذورها في ذات قد امتلأت بحب الاشياء

المغربية والعربية [الكتابة - الزرابي أو (البسط) - التراث الصوفي العربي (الحلاج) - الزخارف المتنوعة] ، وكل هذه العناصر لم تقدم على شكل تسجيلي ، ولا نسخت أو أعيد تقديمها في اللوحة ، بل تعمق فيها وفهمها ، وأعاد رسمها عبر عالمه الذاتي الخلاق ، وهكذا فهم روح المغرب ، وعكسه ، وفهم روح التراث وقدمه ، وهو لم يقدم الا نفسه التي حلت في الاشياء العادية حوله فأعطاه وجودها الجديد الذي يعتبر خلقا من عدم .

ان حالة الياس الذي نجدها في هذه الحلول الصوفية التي قدمها (الشرقاوي) أو (الغرباوي) ، تدل - ان دلت على شيء - على أن تجربة الفن المعاصر العربي في المغرب تتطلب أن يتجاوز الفنان هذه الحالات الوجدانية ، الى ما هو أكثر صلة بالناس ، ولهذا تعثرت هذه الصيغ رغم أهميتها الكبيرة، وهكذا سارت تجربتهما في طريق مسدود لمن اتى بعدهما ، ولهذا رأينا الغرباوي ضائعا ، لا يفهمه أحد ، ولم يفهمه الناس الا بعد زمن، وهكذا لم تفهم تجربة (الشرقاوي) ، وتدرس الا بعد فترة ، وبعد ان رحل .

رابعا : رفض التجريد الاوربي ؟ !

وهكذا دخلت الحركة الفنية في مرحلة تجريدية ، وأخذت أكثر اشكال التعبير التجريدي حداثة وتطورا، وبدأت تجارب بعض المجردين تقدم لنا لغة قريبة من (فازاريللي) والفن البصري ، أو من تجارب التجريديين التعبيريين ، وهكذا تأثر الفن بالتجريد بشكليته الهندسي والتعبيري ، ونقل الفنانون تجارب لانكاد يميزها عن الفن الاوربي ، وما قدمه من حلول فنية حديثة .

وهنا واجهت الفنانين التجريديين نفس الاشكالات التي واجهها الفنان العربي في كل مكان ، وهي عزلة غريبة عن الجمهور المشاهد ، وقلة من المتذوقين ، وأزمة استلاب ثقافي وفكري شعر الفنان بعدها أنه تابع لثقافة غيره ، ولايديولوجية مستوردة ، لا تجد لها المرتكزات الاصلية عند الناس ، ولا تلقى الاهتمام العالمي ، لأنها لا تتوازي مع ما يقدمه هذا الفن من خبرات تقنية متطورة ، تزداد يوما بعد يوم قوة ، ولا يمكن ملاحظتها مهما حاول الفنان ذلك ، ولهذا عاشت هذه التجارب عزلة ، رغم أهمية بعضها ودورها في تقديم التجارب العالمية ، وجعل الفن المغربي على صلة بما هو معاصر .

خامسا : التراث العربي والمحلي ؟ !

وهكذا بدا ان الحل الوحيد للإشكال الذي دخلت



مكي العارة

وبسطه الشعبية ، وفنونه التقليدية، يقدم لنا متحفا حيا له صلة بالناس الذين يشاهدون ويتعاش مع كل من يذهب الى هذه المدن ليتجول ، أو ليعيش لفترة مهما كانت قصيرة .

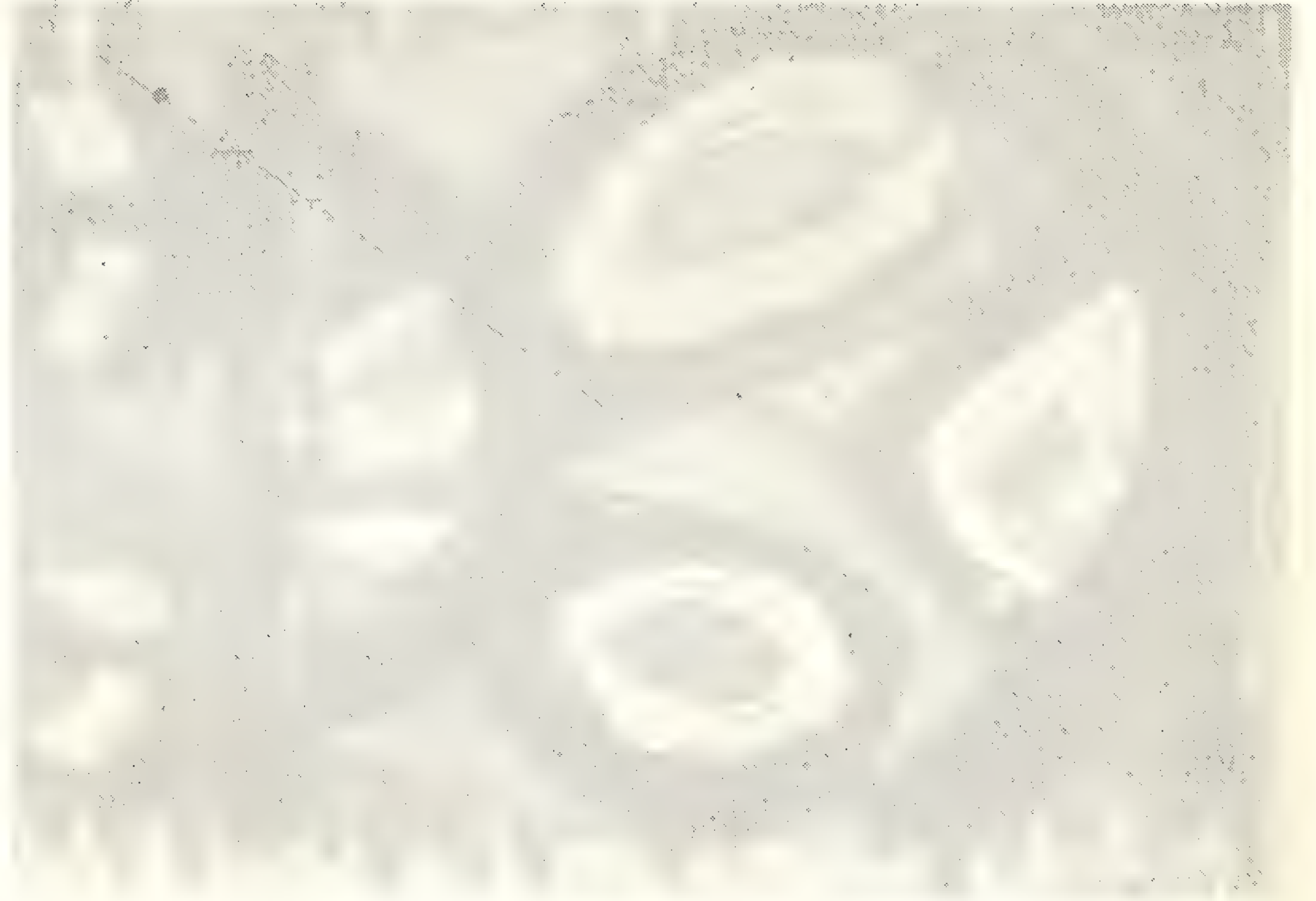
ان العودة للتراث العربي الاسلامي ، وللفنون الشعبية الاخرى ، هي عبارة عن عملية خلق لها خصوصيتها ، أخذت العناصر المحلية واستخدمتها في اللوحة ذات الحامل ، وبالتالي تعريب لغة الفن ، وربطها بالواقع وتأصيلها ، وتجديد الفن عن طريق هذه العناصر .

ربط الفن بالناس

وبالتالي فان هذه العملية ستجعل الناس قادرة على تذوق مايقدم لها ، اذ لن تحس بغربتها عن هذه العناصر التشكيلية أو التجريدية ، وحين نقل الفنانون معارضهم الى الهواء الطلق ، واقاموها على صلة بالناس ، لم تكن تلك اللوحات بعيدة عن الصيغ المألوفة التي يشاهدها الناس ويتعاشون معها ، وخصوصا ان هذه الصيغ الفنية التي قدمت للناس تتميز بعدة ميزات تشكيلية تعطيها خصوصية ، فالفن المغربي الذي قدم للناس قد أخذ عدة أسس هامة وطبقها في اللوحة ، من أجل ان يصل الى الناس ويتحاور معهم بصريا ، وهذا ينطبق على اللوحات الجدارية ، أو اللوحات التي نصبت في احدى ساحات المدينة :

اولا : لابد من أن يلجأ الفنان الى المساحات

فيه الحركة الفنية هو في تبني التراث العربي ، والاستفادة منه للانطلاق نحو فن أصيل ، له جذوره الحضارية ، وله قدرته على مواجهة التحديات ، وهو الوحيد القادر على أن يقدم لنا المنطلق لفن حديث ، فالعرب قدموا لنا في فنونهم ، ما هو تجريدي وما هو زخرفي ، وما هو شاعري ، وان تبني (أكاديمية عربية) هو المنطلق لاعادة النظر في الاشكال الفنية المستوردة وادخال العناصر الفنية المحلية . وهكذا بدأت هذه التجربة تأخذ أبعادها حين بدّل الفنانون جميع النماذج التي تدرس والتي استوردت من الفن الاوربي واليوناني بنماذج عربية [زخارف - زرابي - فنون تقليدية] ، وركزت هذه التجربة في [الدار البيضاء] ، حيث التقى عدد من الفنانين وقرروا أن يقدموا حلا يتجاوز كل الاشكال السابقة من الفنون ، وهم لذلك يرفضون [الاكاديمية] و [السداجة] و [التجريدية الاوربية] ، ووجدوا في هذا التراث ساعدهم على تقديم العديد من التجارب الفنية المتميزة ، وهنا نود أن نوضح أن بعض العناصر التي استخدمها الفنانون في لوحاتهم ليست تراثا منقطع الجذور عنهم ، بل هي موجودة حولهم في البيوت والاشياء العادية وعلى الجدران وفي الكتب ، وفي الريف حيث تزخر هذه الزخارف ، وتنوع ولها طابعها الشعبي ، وهكذا لاتمثل العودة الى التراث شكلا من احياء فن متحفي قديم يعاد تجديده ، كما فعل الفن الكلاسيكي المحدث أو الكلاسيكي العائد ، بل ان المغرب يخلو من متاحف بالمعنى التقليدي للكلمة ، وهو احيائه الشعبية ، وبيوته ، ومساجده



العرباوي

المتعة الذي يريح المشاهد ويجعله يستعذب ما يشاهد ويستمتع بما يرى، فيرتاح حين يدخل البيت، وينعزل عما خارجه من عوامل، فيلتفت الى تغذية نفسه وروحه بما يرى من أعمدة ممتدة، ومياه تجري، وزخارف متداخلة، ورشاقة في العلاقات توهي للمشاهد بالراحة .

الاشكالات الجديدة ؟ !

— لكن هل استطاع هذا الفنان ان يحقق ما كان يحلم به، وهل رضي بالنتائج التي توصل اليها، وهل كانت اللوحات معبرة عما يختلج بالاعماق ؟ !
ان الحقيقة التي برزت، والتي تجاهلها الفنان قد بدأت تبرز بوضوح تام، وعند عدد كبير من الفنانين، ان للفن مهمة أكبر من المهام التي قدمتها اللوحات التي تعتمد على التراث وعلى المأثورات الشعبية والعناصر التقليدية، وان على الفنان أن يتجاوز تلك المرحلة مرة أخرى، فهو لم يقنع بما قدمه [الفن التقليدي الاوربي] ولا بما قدمه [السذج] ولا [التجارب التجريدية]، او [الفن المعبر المرتبط بالتراث] والذي يقدم لغة جماهيرية شاعرية وجميلة ومبسطة، ان على الفن أن يلعب دور الشاهد على العصر، وعلى المشاكل الملحة الانسانية، وهكذا بدأت التساؤلات تطرح نفسها، وبدا أن ثمة عوامل هامة ساعدت على ذلك، وهي تنحصر في كثير من التجارب العربية الفنية

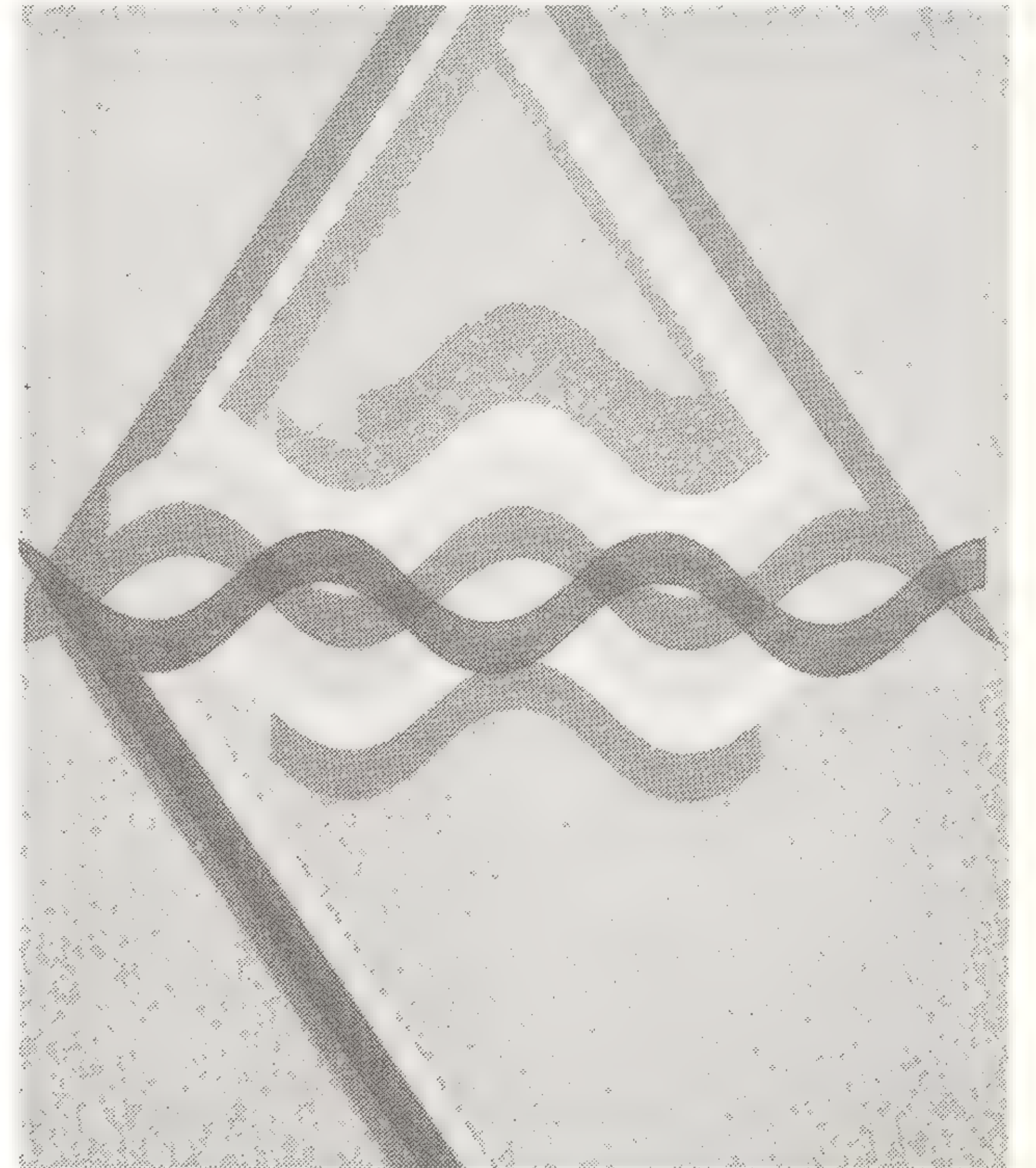
الصريحة والالوان المحدودة حتى يصل الى لفت النظر، والى التعبير الجماهيري المرتبط بالناس، خارج قاعة العرض، وهنا استفاد الفنان التشكيلي من التقنيات الحديثة ليقدّم عن طريقها لوحته الفنية، ولجأ الى الخامات الجديدة، وعبر من خلالها بالمساحات الكبيرة. ثانياً : لجأ الفنان المغربي الى تبسيط لفته الفنية، والى التعبير بأبسط الاشكال، مجرد زخارف تتداخل أحيانا، أو علاقات ألوان أو اشكال، وقد نتجت هذه اللغة المبسطة عن وعي لدور الفن وعلاقته بالجمهور، ولدراسة لاهمية التوصيل الصحيح، اذ تعقيد اللغة الفنية لن تمكنه من الايصال السليم، ولن تمكنه من لفت الاهتمام، ومن التأثير على الجمهور الواسع، ومن ربطه باللغة الجديدة، وهنا اعتمد الفنانون اعتمادا كبيرا على بعض النظريات الفنية التي قدمها فنانون (البهاوس)، الذين درسوا هذه الناحية دراسة مستفيضة وأرادوا أن يفرسوا ارتباط الفن بالعمارة والتزيينات الداخلية ودمجوا بين اللغة المبسطة التشكيلية القادرة على التحول الى مساحات صريحة جمالية وتزيينية .

ووجد الفنانون في التراث العربي عناصر مساعدة لهم، وذلك لان التراث العربي في مجمله يلح على الجوانب التزيينية الجمالية والشاعرية أحيانا، البساطة المعجزة في علاقة تتناغم بين جدار، وعمود، وقوس، وقبة، ومياه تنساب، وحوار شاعري لايجاد جو

التي قدمت فنا على ارتباط بالمشكلات التي تجري على الساحة العربية ، وبالمعاناة التي يعيشها الشعب العربي الفلسطيني ، وأسهمت هذه الحوارات العربية حول تجربة الفن المغربي ، وتجربة الفن العربي الذي يعالج القضايا المصرية في وضوح المشكلة ، وفي وضوح المهمات الأخرى الملقاة على عاتق الفنان التشكيلي ، وخصوصا بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، واللقاءات المختلفة التي تمت في مختلف العواصم العربية ، وكان الواضح من كل هذه اللقاءات :

أولا : عدم كفاية التجربة لأنها أخذت على عاتقها مهمة رفع مستوى التذوق ، ونشر الفن على الناس ، ومن منطلقات تقديم فن تجريدي له أصالته وارتباطه بالتراث الفني ، بل يجب تطوير هذا التعبير الفني ليقدم القضايا اليومية الملحة الاجتماعية والسياسية ، لأن على الفن أن يكون شاهدا من حيث عكسه لمرحلة وتعبيره عنها ، ويجب أن يكون هذا الشاهد له خصوصيته ، لغته الخاصة ، رموزه ، قدرته على الوصول ، وعليه أن يكون عربيا في موضوعاته الملحة ، وفي أسلوبه ، وهذان العنصران لا ينفصلان عن بعضهما على الإطلاق .

ثانيا : أن التجارب العربية الأخرى التي قدمت المضمون السياسي والاجتماعي ، والإنساني ، وألحت على هذا المضمون تبدو قاصرة عن تحقيق المطلوب منها ، إذ ظلت محدودة لغة التعبير ، ولم تتطور لتلافي النقص ، وهي تبقى محدودة جدا إذا كانت (تسجيلية)



محمد المليحي

أو (رومانتيكية) أو تدور في فلك [الصياغات التقليدية] الوافدة علينا من الأكاديميات الأوروبية على اختلاف أنماطها ، وأن الواضح أن المطلوب هو تجاوز [التقليدية] و [الصياغة الأكاديمية] ، وتجاوز الأساليب الفنية التي تأثرت بصيغة واقعية أوروبية في بلد آخر ، وفي عصر بعيد ، ولم تأخذ أصالتها إلا من ارتباطها بتراث معين وايدولوجيا محددة ، جعلها تقدم فنا بطريقة ما . وهكذا برز بوضوح تام وفي السبعينات من هذا القرن أن التجربة الفنية العربية كلها تحتاج إلى إعادة نظر ، من كل الزوايا التي يقدم الفن العربي فيها .

وهنا ألح الفنانون المغاربة المتجمعون في [الجمعية المغربية للفنون التشكيلية] على ضرورة إعادة النظر في كثير من الأمور الهامة ، ولعل أهم هذه الأمور هي : أولا : المستوى الفني المتطور والتميز لما يعرض في المعارض العربية ، وضرورة اختيار الأفضل ، والمعبر عن الفن العربي بصدق ، ولهذا لابد من أن يلح الفنان العربي على المستوى الفني للمعرض العربي حتى يكتسب هذا المعرض الصدق في التعبير عن الفن العربي . ثانيا : أن يكون التعبير عن المضمون الإنساني والاجتماعي بلغة متميزة ، حديثة ، لها قدرتها على الوصول إلى الناس ، داخل الوطن العربي وخارجه ، دون وقوف عند الصيغ الأكاديمية .

ثالثا : أن يتجاوز الفنانون العرب مرحلة أخذ التراث العربي كما هو ، وتقديمه ، لأن ذلك لا يعكس إلا الفقر والتخلف وهذا يماثل وإلى حد بعيد التبعية للفنون المستوردة ، أو للفنون الساذجة ، وبالتالي الرؤية الجديدة الخلاقة التي تعكس الواقع بالصيغة الحديثة ، وبالإصالة المعبرة عن الإبداع ، وعمق إعادة خلق العناصر ومن منطلق إبداعي لا سلفي .

وإن هذا الحديث عن هذا الفن ، لم يقف عند حدود الكلام بل قدم الفنانون المغاربة ، تجارب عديدة فنية ، لها أهميتها الكبيرة وخصوصا في معرض [من أجل فلسطين] الذي نظم في بيروت عام [١٩٧٨] ، وشاهدنا في هذا المعرض كيف حور الفنان لغته الفنية المبسطة ، والهندسية ، أو التعبيرية لتقدم اللغة المعاصرة ذات المضمون الإنساني ، ولجأ كل فنان إلى حلول تشكيلية خاصة به ، للتعبير عن المضمون ، وكان إسهام الفنانين المغاربة في تقديم (الملصقات الفنية) والمعارض عن القضية الفلسطينية ، ماجعلنا نشعر بأن حركة التشكيل المغربية قد أصبحت تتمتع بخصوصية ضمن الحركة الفنية العربية ، وهذه الخصوصية هي نتيجة لما مرت به تطور ومن وعي الفنانين ، وماقدمه بعضهم من تجارب متميزة ، ولسوف نتحدث عن بعض التجارب الهامة ونشرح صيغتها الفنية ، لنوضح مذهبنا إليه .



معرض عام بساحة عامة

فريد بلكاھية

لقد انطلق الفنان النحات (فريد بلكاھية) من استخدام معدن النحاس في اعماله ، واستقى منه الكثير من التأثيرات ، ومعدن النحاس المشغول تراث عربي هام ، عرفته اكثر الاقطار العربية كصناعة تقليدية وهكذا قدم لنا في تجاربه الاولى ملمس السطح ، وتموجات الحركة ، والاجواء التعبيرية التي نحس بأهميتها ، ونرى فيها (الارابيسك) وحركة الشكل العضوي البارز وتموجه على السطح الاملس ، وتمكن من تخليص النحاس من الصيغة التقليدية ، ليصبح مادة يمكن التعبير من خلالها عن مختلف الاهداف الجمالية والتعبيرية ، وتوصل الى لوحة تعكس أدق التفاصيل ذاتية وخصوصية ، وشاعرية ، وتفاعل السطح المشغول مع المساحة ، ليقدم ما هو جديد على النحاس تماما .

لكن عمله الذي عرضه في (معرض من اجل فلسطين) ، والذي قدم لنا (المقاومة) ، عن طريق (رمز) معين ، فم واسع ، ضمن شكل قريب من وجه له قاعدة ورأس ، يستخدم اللون الشاعري الاقرب للاخضر ، والمشغول بشاعرية ، ليساعده ذلك على تقديم (المقاومة) كما يراها ، وهكذا يحمل لنا (بلكاھية) في عمله هذا ما توصلت اليه حركة الفن في المغرب من ارتباط بالتراث والواقع ، وبلغة حديثة متميزة ، وببساطة ، ورموز ، واعادت الينا تراث النحاس ولغة الزخرفية فيه على شكل جديد معبر له خصوصيته ، وهكذا لم تعد الزخرفة أو التعبير عن

الملمس ، أو الدوائر والخطوط مجرد خطوط لانها اصبحت عبارة عن فم ودائرة أو بيضة ومقاومة ، أو قطعة نحت وعمارة راسخة وفكرة ، وهكذا اصبحت المضمون معبر عنه بالرمز وبالدائرة ، وابتعد التجريد عن ان يكون مجرد جمالية أو صياغات مكونة ليصبح مضمونا . واحتفظ الفنان بكل منطلقاته . و اضاف اليها ما جعلها اكثر تعبيرا أو انسانية وشهادة ، ان الوجه هو وجه انسان ، وهو مغمس في هذا الوجه بحيث لا نستطيع التخلص من فكرة المقاومة التي اوحى به ، وساهمت في اعطائه .

محمد المليحي

ويلجأ (محمد المليحي) الى ابسط الاشكال المعبرة عن الفكرة ، زفاف تتداخل فراغيا ، فيها اللون الازرق المسيطر وفيها الحركة المتموجة والعلاقات الهندسية والتدرجات اللونية البسيطة والصريحة ، لكن نرى حركة قد بدات استقرار هذه الزخارف وجاءت فوقها على نحو يوحي لنا برغبة الفنان في ان يرمز لنا بأبسط الاشكال عن اعقد الافكار ، ان ثمة زخرفة تحرك باقي الزخارف ، وتقض مضجعها ، وتمنع انسيابها وهدوءها انها رمز آخر معبر عن المقاومة بوضوح تام وكاف . وهو يجمع البساطة ، والاستيحاء من التراث ، والحدائث والرمز واللغة الزخرفية التي تحولت الى لغة تعبيرية بما اضافها اليها وحركها ومنع جمالياتها ،

فأصبحت تعكس الرؤى المقلقة ، والوضع اللا مستقر .

محمد شبعه

وينطبق هذا على (محمد شبعه) الذي قدم لنا زخارف فلسطينية ، اخذها من عناصر شعبية ، ومن ازياء وطنية فلسطينية ، وادخلها ضمن تكوين هندسي في اكثر اجزائه ولهذا نشاهد الاشكال العضوية في القسم الايسر من العمل ، ولهذا لانرى الانسجام الجمالي المطلق ، ونحس بأنه يريد ان يقيم تضادا بين وضع مستقر ايمن مزخرف بهندسية وبين صيغ شعبية تتمرد على هذا الواقع ، وهكذا تحولت الزخارف بما اضافها عليها ، من صيغة جمالية الى صيغة تعبيرية ، ونحس بأن كل شيء قد نظم بدقة فنان متمكن من نفسه ليعكس ما يريد ، لاشيء يمكن اضافته ، ولايمكن حذفه ، وكل شيء قد عكس الفكرة ، ولايمكن ان تبقى اللوحة مجرد صياغة جمالية او تزيينية لانها حملت المضمون ، ورمزت بوضوح اليه ، وهي قادرة على التعبير عن الفكرة ببساطة ، وبمساحات صريحة ، وبرموز لا بد منها ، وهكذا دمج بين عدة عناصر واعطاها القيمة عن طريق توظيف جديد لها لتقدم الفكرة .

محمد القاسمي

اما (محمد القاسمي) فقد انطلق من تجربة تجريدية ومن صياغة اقرب للبناء ، فاللوحة علاقات مساحات متداخلة ، وكل مساحة تقدم ملمسا للسطح ، وتتداخل هذه المساحات ، وقد سمحت له هذه التجربة بأن ينظم لوحته ويبنيها على شكل متميز .

ولكن (القاسمي) تطور في تجاربه وبدأت تبرز من خلال هذه المساحات معاني تعبيرية ، وقد تحولت المساحات الى معالم بشرية ، واذرع مشدودة تتصارع وايد تتوالد وتتعدد ، وهكذا بدأ يقدم المضمون الانساني عبر المشاهد المجردة ، ويبحث عن الصيغ الملائمة للتعبير ، وهو في عملية خلق جديدة للمضمون لانرى الصياغة الادبية ، بل نرى اللوحة المتناسكة والمنظمة لونا وتعبيرا وبأبسط الاشكال واكثرها قوة . ولهذا يصل (محمد القاسمي) في تجاربه التشكيلية الى لغة خاصة به ، لها سماتها العقلانية والنبائية ، ولغتها التعبيرية ، ونراه يزيد من كتلة الاشكال الفراغية ويوضحها ، ويكشف معاناتها ، لكنه يردد وبوضوح تام أن هذه الاشكال المتصارعة للبقاء قادرة على الانتصار لقوتها ، وقدرتها على التعبير ، ولما توحىه الكتل فيها من رغبة في تحقيق الانتصار .

فؤاد بلامين

اما (فؤاد بلامين) الذي انطلق من التجريد ، ومن الحرف ، أحيانا كانت (الواو) تبرز في اللوحة ، ومن ثم (الحاء) وغيرها من الاحرف العربية وعالجها لفترة لكنه انطلق الى ميدان جديد معبر في لوحته (فلسطين) التي عاد فيها الى الاشخاص ليبر من خلالها ، وقد برزوا امام المساحة التجريدية المقسمة الى اقسام وهكذا اعطى صياغة جديدة للوحته .

وآخرون

ويمكن ان نكتشف تجارب عديدة اخرى قدمت لنا صياغتها الجديدة ، او مايمكن ان نطلق اسم الواقعية الجديدة عبر المساحة التجريدية والبناء التجريدي ، الذي اصبح تعبيريا تماما ، وارتبط بمضمون انساني وهكذا نستطيع ان نرى في تجارب الفنانين الشباب المغاربة مايتجاوز الصياغات التقليدية من التعبير عن المضمون الانساني ، ومن وعي لاهمية المضمون ، وربطه بالواقع على انه محصلة لما هو ماض وحاضر ومستقبل وذلك يعني ان تجارب الفن المغربي قد حققت في اعمال فنانين كثيرين مايمكن ان نطلق عليه التركيب والتجاوز لما هو موروث ووافد ، من اجل التعبير عن الواقع الذي يمثل الهدف الاساسي للفنان العربي في جميع اقطاره .



المقاومة ... فريد بلكاوية .

الفن المعاصر في المغرب

- ١ -

الفن التشكيلي المعاصر في المغرب

قبل عدة اعوام نظم معرض السنتين الثاني العربي في (الرباط) عاصمة (المغرب) ، وشارك في هذا المعرض عدد من الفنانين التشكيليين المغاربة ، وبرزت تجاربهم التي قدمت لنا ما اثار اهتمام الزوار والنقاد القادمين الى (المغرب) لحضور الافتتاح .

وحين نظم معرض (من اجل فلسطين) في بيروت عام (١٩٧٨) وشارك الفنانون العرب من كل اقطارهم في هذا المعرض ، بالاضافة الى الفنانين الذين يمثلون مختلف اقطار العالم ، وكانت اعمال المشاركين في المعرض تلقى الاهتمام لما قدمته من صياغة متطورة ، ومن طرح للموضوعات الانسانية ، ومضامين ، وهكذا عرض زوار المعرض ان الحركة الفنية ، في القطر المغربي الشقيق اصبحت متمكنة من نفسها متطورة ، وتملك التقنيات المتميزة التي اعطتها مكانة خاصة .

وهكذا خطي هذا الفن بالاهتمام ، وبدأت الحركة النقدية تبرز اعمال الفنانين الهامين ، وعرفت اقطار الوطن العربي ، بعض اسماء ، ولكن - ومع الاسف - لم تتح لنا الفرصة للاطلاع على كل التجارب ، وكلنا امل بأن تزداد المعارض العربية الجماعية التي تساعدنا على الوصول الى التعرف على التجارب العربية المختلفة التي تؤكد وحدة الاهداف ، والغايات ، ووحدة المشاكل التي تواجه الوطن العربي ، وتقارب الفنانين في الاساليب والموضوعات التي يقدمها الفنانون في كل اقطارهم .

ولقد حرصت (مجلة الحياة التشكيلية) على تقديم هذا الملف ، ضمن خطتها للتعريف بالفنون التشكيلية العربية ، وذلك لاهمية ذلك على مستوى اللقاء الضروري بين الفنانين العرب وعلى مستوى تعريف المواطن العربي بما يشغل ذهن الفنان العربي في القطر الآخر .

وكلنا امل أن تزداد الدراسات عن الفن التشكيلي العربي وان تتدعم بالصور التي توضع ، وتحلل الانتاج لانها الوسيلة المثلى لايصال الفن للجمهور العربي في كل مكان .

(الحياة التشكيلية)

لقد استطاعت الحركة الفنية المغربية ان تحقق نجاحا وتطورا ملموسا سواء من حيث الكيفية ، او المستوى الفني ، او من حيث الموضوعات التي تطرحها خلال فترة زمنية بسيطة لا ترجع الى اكثر من عام (١٩٥٦) وهو عام الاستقلال .

وتطور الفن المغربي خلال الفترة الزمنية الممتدة حتى يومنا هذا ، بحيث نستطيع ان نفرو - كل هذا الانتاج الاصيل الذي نراه - الى هذه الفترة ... وذلك لايغني عدم وجود انتاج تشكيلي سابق على الاستقلال ، بل يعني أن الفن التشكيلي لم يبحث عن تأصيل نفسه وتعريب لفته ، الا بعد الاستقلال ، حين بدأ الفنانون بالتمرد على الارث الذي ورثوه عن الاستعمار .

لهذا يبدو أن اعطاء فكرة واضحة عن تطور الفن في المغرب يحتم علينا ان نقسم تجربة الفن التشكيلي الى ثلاثة مراحل ، مرحلة سابقة للاستقلال ، ومرحلة تلتها ، ومرحلة راهنة من تطور الفن التشكيلي المغربي المعاصر .



مرحلة ما قبل الاستقلال

في مرحلة ما قبل الاستقلال ، تأثر الفنان المغربي بانتاج الفنانين الاوربيين المقيمين في المغرب وخضع لتأثيرهم المباشر ، ومن المعروف ان عددا كبيرا من الفنانين الاوربيين كان يقصد المغرب ، ولقد نشأ جيل رواد يرسمون بأسلوب استشراقي تقليدي ، وتركزت التجارب الفنية في منطقتين اساسيتين :

اولا : (تطوان) حيث اقيمت مدرسة للفنون الجميلة عام (١٩٤٥) اشرف عليها الفنانون الذين اعتمدتهم الحماية الاسبانية ، وتأثر بها الفنانون المغاربة ، وكان الفنان الاسباني (برتوشي) هو المشرف على هذه المدرسة ، حتى الاستقلال (١) .

ثانيا : الدار البيضاء : واشرف على تدريب الفنانين بعض الفنانين الفرنسيين الذين كانوا يحملون تأثيرات مدرسة (باريز) الفنية ، وكان (ما غوريل) اول فنان فرنسي يقوم بتدريس الفنون ، وقد تتلمذ على يديه عدد من الفنانين (٢) .

ويمكن ان نضيف الى هذين الاتجاهين الاساسيين الذين لعبا دورا هاما في تكوين مصادر الفن المغربي المعاصر ، ما قدمته تجارب فنية اخرى في (مراكش) اعتمدت (الاسلوب الساذج) ، وشجعتهما الجاليات الاجنبية عموما واعطتها الدعم والرعاية ، حتى استطاعت الوقوف على قدميها ، والمدرسة الساذجة المغربية اخذت شهرة عالمية نتيجة لذلك ، ومن روادها كل من

(ابن علال) و (الادريسي) .
كان (ابن علال) يعمل طباحا قبل ان يكتشف موهبته الفنية احد الفنانين الفرنسيين ، ويمكن ان نروي حوارا جرى مع الفنان يوضح كيف بدأ تجربته الفنية .

يقول (ابن علال) :

« كنت اشتغل طباحا عند رسام فرنسي مقيم في (مراكش) . اسمه (جاك أزيما) ، وذات مرة في مكانه ، فامسكت بالفرشاة والصبغة - الالوان - وانجزت ٤ لوحات ، وحين عاد اطلعته على ما رسمت فاستحسنها وشجعني ماديا ومعنويا ، وحثني على مواصلة السير في هذا المضمار وكانت اول تجربة لي عام ١٩٤٧ » (٣) .

(١) لمحة موجزة عن تاريخ الفن المغربي بقلم (محمد السر غيني) ، مجلة فنون المغربية ..

(٢) ملامح أولية عن الفن المغربي المعاصر بقلم (ضياء عزاوي) مجلة (آفاق عربية) .

(٣) ابن علال : ولد في مراكش عام (١٩٢٤) ، اول معرض اقامه عام (١٩٥٢) وعرض عام (١٩٥٣) مع (جاك أزيما) الفرنسي ، ونال الميدالية البرونزية في معرض (بنيالي البحر الابيض المتوسط) في الاسكندرية .

فترة الحماية

ويمكن أن يساءل الإنسان عن وضع الفنان المغربي في فترة الحماية ؟

وحتى نستطيع أن نقدم صورة عن هذا الوضع ، ننقل فقرة من حديث مع أحد الفنانين المغاربة وهو الفنان (عبد الرحمن صدي) رئيس جمعية الفنانين المغاربة المستقلين :

((لقد كنت أول فنان مغربي يدخل الى الجمعية عام ١٩٥٧ ، اي بعد الاستقلال بعام واحد)) (١)

وهذا يعني أن الجمعيات الفنية ، قد اقتضت على الأوروبيين والفرنسيين الساج بهم ، وكان هدف الفنان الاوربي أن يرسم معالم من الحياة اليومية ، ويؤسس المدارس والجمعيات التي كانت تقتصر على الجاليات . وقد ظل هذا الوضع قائما الى أن تحقق (الاستقلال) فبدأ ان الفن التشكيلي بدأ مرحلة جديدة .

مرحلة الاستقلال

لقد فسح الاستقلال المجال واسعا أمام الفنان المغربي ، ليزيد من دراسته واطلاعه ، وبدأ يحل محل الاوربي في كل مكان ، وتابع بعض الفنانين دراساتهم العالية خارج المغرب ، وتأثروا بتجارب فنية مختلفة ، ونقلوا شتى الاتجاهات والتيارات الأكثر حداثة من الصيغ التقليدية .

لكن ظلت تأثيرات (المدرسة الاسبانية) على الفنانين الذين درسوا في (تطوان) ، وتابعوا دراساتهم العليا في (اسبانيا) ، وفي نفس الوقت تأثر الفنانون الآخرون بمدرسة باريس ، وبالفن الفرنسي عموما .

(٤) الادريسي : ولد في مراكش عام (١٩٢٦) له متحف في الرباط باسم متحف المغرب ، شارك في معارض كثيرة ، توفي عام ١٩٧٣ .

(٥) محمد السريغيني : من مواليد عام (١٩٢٣) ، رئيس مدرسة الفنون الجميلة في تطوان ، وأول فنان مغربي يشارك في معارض اسبانية ، ومثل المغرب في عدة مناسبات .

(٦) مجلة (فنون) المغربية التي تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية .

وهذا لا يختلف في شيء عما رواه (الادريسي) في حديث له عن بداية تجابه الفنية التشكيلية :

« كنت اعمل في احد المطاعم في نفس المدينة - أي مراكش - اذ جاءت جماعة من السواح السويسريين ، وطلبوا مني ان ارافقهم لزيارة قبور السعديين ، وصادف الحال ان كانوا رسامين ومن بينهم الأنسة (بلوفر) التي تأتي لها ان تكشف موهبتي الفنية بسرعة ،

وحاولت أن تملأ عقلي بذلك ، وشجعتني حتى انطلقت في الميدان الفني خوم بلادي ، وكان هذا الاكتشاف صدفه (٥) .

واذا تمغن المشاهد في اعمال (الادريسي) و (ابن علال) يلاحظ بأن رسومهما أقرب الى رسوم الاطفال أحيانا ، تحمل الصيغ العفوية والبدائية ، ترى لهما بعض اعمال متطورة ، من حيث التقنية ، لكنها على ارتباط بالحياة الشعبية ، وصيغت كل لوحة بأسلوب متميز .

ولقد أخذت هذه التجربة أهمية في مرحلة معينة من تاريخ الفن المغربي ، وربط كثيرون بينها وبين التعبير الاصيل المغربي المتميز ، لكن هذه التجربة تتعرض لنقد شديد من الفنانين المغاربة الشباب ، لماذا ؟ لأنها غير قادرة على تجاوز أساليبها التقليدية البدائية ، والتي تشجعها الجاليات الاجنبية ، والنقد الغربي على حساب الفن الاصيل الواعي ، وبالتالي فقد ارتبطت هذه الحركات بالهيئات التي شجعتها ، ومصيرها الموت بعيدا عن هذا الدعم .

لهذا فان تجربة (الفن التشكيلي المغربي) تبتعد عن هذه الصيغ الساذجة والبدائية الى الصيغ الأكثر وعيا ، وأكثر تعبيرا عن الانسان الجديد العربي .

وان تتبع هذا البحث الجدي في التشكيل المغربي المعاصر يقودنا الى الفنان (محمد السريغيني) (٥) الذي يعتبر أول فنان مغربي ، يقدم نموذجا لفن معاصر ، فقد كان أو المغاربة الذين دخلوا مدرسة الفنون الجميلة في (تطوان) عام (١٩٤١) ، وقد تولى رئاسة هذه المدرسة بعد الاستقلال ، وظل مشرفا عليها حتى الآن .

لقد تأثر بالمدرسة الاسبانية ، وبدأ تقليديا دقيقا في أسلوبه ، ثم تطور هذا الأسلوب الى شكل جديد ربط بين التجريد والواقع ، فهو يلح على البيوت القديمة ، ويرسم تفاصيل منها يجردها ، لكن اهتمامه يبقى على صلة بملمس سطح المساحة الخشن الذي يعطيه بألوان ترابية تكاد تكون موحدة أقرب للون التربة في (تطوان) .

المدرسة الاسبانية

ان المدرسة الاسبانية اعطت في البداية اكااديمية متينة فأولع الفنان - تحت تأثيرها - برسم الانسان وآثاره ، واهتم الفنانون بالمادة وتأثيراتها الفيزيائية ، ثم تطورت التجارب لتقديم صيغ أكثر عنفا وتراجيدية، تحت تأثير المدارس الاسبانية الحديثة التي وجدت في (الاندلس) مرتعا خصبا لفن متميز .

ويمثل هذا التطور عدد من الفنانين لعل اهمهم الفنان (سعد السفاج) (٧) و (المكي مغارة) (٨) . لقد مرت تجربة (سعد السفاج) بمراحل مختلفة حتى وصلت الى الصيغة الجديدة التي تجمع بين (الانسان) و (الواقع) ، فالتراجيديا هي نتيجة لهذا التقابل بينهما ، الواقع يحيط بالانسان ويحصره ويخنقه ، وهو واقع علمي مغلوق مكثف يتحول الانسان فيه الى وجه ضمن مسطيل معلق . ويأخذ هذا التقابل صيغة رمزية أحيانا ، فهناك حركة خط عضوي عفوي عربي يتقابل مع مساحة هندسية مدروسة ، مما يؤكد لنا قرب الفنان من التجربة الاسبانية والذي يتجلى في رغبة التأكيد على الملمس الفيزيائي للسطح الذي يرسمه ، ولوحته تحمل البعد الانساني بعد القلق على المصير والحياة ، بعد التساؤل عن المستقبل ، ويلح هذا التساؤل حتى يصل الى مرحلة اشكالية ، لا نكاد نجد لها جوابا .

اما تجربة (المكي مغارة) فهي أكثر تعبيرية في منطلقاتها الاساسية وأكثر اعتمادا على المساحات المتباينة في ملمسها وتأخذ شكلا عنيفا أحيانا نتيجة لمحاولته تقديم موضوع أكثر واقعية من أعماله الاولى . اذ يلجأ الى شكل من التجسيم تبرز اليد فيه خارج اللوحة ، ونرى في البعد محاولة تهشيم التراث العربي ، والحريق الذي يشب ومأساة الناس الذين ينتظرون وتحيط بوجوههم غلالة ، لهذا فالصياغة أقرب (لواقعية الجديدة) ، مع اللاحاح على المضمون الانساني ، وعلى المأساة . . .

مدرسة باريس

اما مدرسة (باريس) ، التي ابتدأت استشرافية

(٧) سعد السفاج : من مواليد عام (١٩٢٩) درس الفن في (اشبيلية) بعد تخرجه من (تطوان) ، وهو استاذ تاريخ الفن في مدرسة الفنون الجميلة في تطوان حاليا .

(٨) المكي مغارة من مواليد عام (١٩٢٣) درس الفن في (اشبيلية) تخرجه من (تطوان) ، وهو استاذ للفنون في (تطوان) حاليا .

فقد تأثرت في بعض المراحل بتجارب (دولا كروا) ، وانطلقت من صيغ سياحية نراها عند (حسن الكلاوي) (٩) مثلا وانتقلت الى الصيغ الأكثر تطورا التي تعتمد الفن الاوربي الذي تأثر بالفن المغربي التقليدي كأعمال (بول كليه) وغيره من الفنانين ، ويمثل هذه المرحلة خير تمثيل كل من الفنانين (أحمد الشرقاوي) (١٠) و (الجيلالي الغرباوي) (١١) .



كريم بناني

(٩) حسن الكلاوي : من مواليد عام (١٩٢٤) في (مراكش) يعتبر فنه نموذجا للفن التشكيلي التقليدي ، اهتم برسم الخيول ، واحتفالات الفروسية بأسلوب حركي ديناميكي ، وعرض في مناسبات عديدة خارج المغرب .

(١٠) أحمد الشرقاوي : (١٩٣٤ - ١٩٦٧) درس في باريس عام (١٩٥٩) وفي (بولونيا) ، وأقام عدة معارض فنية هامة ، وصدر عن حياته وفنه كتاب حديث عن دار (شوف) المغربية ، ويتمتع بمكانة مرموقة في الفن المغربي الحديث .

(١١) الجيلالي الغرباوي : (١٩٣٠ - ١٩٧١) درس الفن في باريس وروما وتوفي في باريس ، له مجموعة أعمال فنية متميزة .

احمد الشرقاوي



الحسين ميلودي

ان (الشرقاوي) يعكس لنا صيغة الانتقال من المرحلة التقليدية الاولى الى الصيغة الاكثر حداثة . بدأ حياته كخطاط ، واكتشف بعد فترة من الزمن اهمية الوشم و (العلامات) التي نراها في المصنوعات الشعبية ، وفي الكتابات ، واستطاع ان يجمع بين التقنية المتطورة التي اكتسبها في (باريس) و (وارسو) وبين الرغبة العارمة للعودة الى خلق الاشكال الزخرفية والشعبية ، تحت تأثير الصيغ الحركية والموسيقية الجديدة ، والمتعمق في أعماله يحس بالعالم الداخلي الغني الزاخر بالاحاسيس العارمة ، التي أعادت التقنية خلقها عن طريق مواد حديثة ، ووفق فهم صوفي لابعاد الحدود ، حيث ان كل خط ملون في حركته وفي العمق الذي يتركه وزائه ، يقدم لنا الانفعالات العديدة لانسان يعيش مع اللون والشكل في لحظة وجد خاصة . ان (الشرقاوي) يقدم تجربة فريدة في نوعيتها ، ومنطلقاتها الخاصة ، لكن المأساة تكمن في ان فنانا توفي قبل ان يتمكن من تحقيق ما كان يطمح اليه ، مات وترك التجربة في بدايتها ، تجربة خلق فن مغربي يرتبط بالتراث المغربي العربي ، بصيغة خاصة ذاتية تعكس عالما متميزا وغنيا .

الجيلالي الغرباوي

اما (الغرباوي) فلقد كان يعيش المشكلة على نحو اكثر مأساوية من (الشرقاوي) ، فقد وجد نفسه فجأة وبعد عودته في معركة مع جيل تقليدي ، وأمام ظروف صعبة ، يحاول تقديم فن متطور ، لكن مجتمعه لا يستطيع تقبل مايقدمه لهذا يحس بالمأساة ، ولهذا قال مرة : « اننا نعيش في شبه منفى ، هذا هو الشيء الذي توفره بلادنا » .

– « اننا نعيش في شبه منفى ، هذا هو الشيء الذي توفره بلادنا » .

ويمثل هذا الموقف ، صيغة من العلاقة المعقدة بين الفنان ومجتمعه ، في مرحلة الاستقلال الاولى ، اذ لم يتوطد الفن التشكيلي ، ولم يأخذ أبعاده ، ولم يستطع ايجاد المتذوقين ، ولهذا ترك (الغرباوي) المغرب الى (فرنسا) ليتوفى هناك في احدي الحداثق العامة عام (١٩٧١) نموذجاً للفنان الذاتي المنطوي على نفسه ، والذي لم يجد التجاوب مع جمهور الفن ، ولم يفهم الا من قلة ، وهذا هو السبب الرئيسي الذي دفع الفنان المغربي الى البحث عن صيغ أكثر قدرة على التجاوب مع الواقع كوسيلة تساعد على تجاوز الازمة ، ووجد في التراث العربي المنطلقات الرئيسية

التي تساهم في تطوير التجربة ، بحيث يتجاوز الفن الصيغة التي قدمت في المرحلة الاولى ، فالفنان المغربي اراد أن يتجاوز الذاتية ، فلا يبقى صوفيا كالشرقاوي ولا يرضى بالفن السطحي والسياحي ... ومن هذه المقدمات انبثقت تجربة فريدة من نوعها .

ان تجربة الفن المغربي بدأت بالتحول عن طريق جهود عدد من الفنانين لعل أهمهم : (محمد المليحي) (١٢) و (محمد شبعة) (١٣) و (فريد بلكاھية) (١٤) اذ قدم

(١٢) محمد المليحي : ولد في أصيلا عام (١٩٣٦) ودرس الفن في (تطوان) وتابع دراسته في (اسبانيا) و (ايطاليا) و (الولايات المتحدة) ، يدرس في كلية الفنون الجميلة في الدار البيضاء حاليا وهو أحد الوجوه البارزة في (جمعية الفنانين المغاربة) .

(١٣) محمد شبعة : ولد في (طنجة) عام (١٩٣٥) ، ودرس في ايطاليا وشارك في معارض عديدة ، يدرس الفن في (الدار البيضاء) ، وله أعمال جدارية كثيرة في (المغرب) .

(١٤) فريد بلكاھية : ولد في مراكش عام (١٩٣٤) وتابع دراسته في فرنسا ، وتشيكوسلوفاكيا ، ويدرس الفنون في (الدار البيضاء) أيضا .

هؤلاء الفنانين صيغة جديدة للفن المغربي في هذه المرحلة (١٥) .

وحتى نوضح ابعاد هذه التجربة ننقل مقطعا من حوار جرى مع الفنان (محمد الميحي) يتحدث عن ابعاد التجربة الهامة ومطلقاتها الفكرية :

« لقد فكرنا كمجموعة من المثقفين خاصة الذين درسوا في اوربا واصطدموا بتيارات الخلفيات الثقافية في التعامل اليومي ، (حيث احسنا باننا نوشك ان نصنع هناك ، ازاء تيارات اوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا ، كانفاذ لانفسنا وكحل لهذا المشكل ان نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر اصالة ، فكونا جماعة منهم الشعراء والقصاصون ، واصدرنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف . ولقد واجهنا الواقع المغربي برجعات نظر حادة كان نقول :

« التاريخ عنيف يجعلك تعرف فنا لا قيمة له ، ولا تعرف آخر اكثر اصالة ، كان (ميكلانجلو) محصنا بالكنيسة والمظاهر ، وهناك معه (ميكائيلون) عديدون ، اما المزخرف العربي هذا الفنان الاصيل فلم يعرفه احد ، لهذا قلت مرة : ان الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال (انجلو) ، وهذا الكلام كفيلا باثارة ضجة من قبل الاوربيين ، والمفارقة المتفرنسين ، لكننا كان لابد من ان نشعر الغرب بوجودنا الحي ، كان لابد لنا من ان نصطدمهم » (١٦) . وهكذا استطاع الفن المغربي ان يحقق خطوات كبيرة ، حين بدأ الفنانون بالتمرد على الصيغ الاوربية الفنية التقليدية ، وبدأ يتجه الى تراثه ، ليحقق فنا كثر ارتباطا بالناس وصلة يتجه الى تراثه ،



لوحة ... العربي بلكاخي .

(١٥) اقام الفنانون الثلاثة معرضا مشتركا عام ١٩٦٦ ، في صالة واحدة ، وشاركوا في معارض جماعية عديدة في هذه المرحلة من تطور الفن المغربي المعاصر .

(١٦) نشر هذا الحوار في جريدة (الجمهورية) مع الفنان (محمد الميحي) ، واعيد نشره في مجلة (فنون) المغربية ..

الفنان بالعزلة التي احس بها (الغرباوي) . ولا ينفلق على نفسه ، ويرفض الصيغ التقليدية المستوردة . لقد بدأت عملية التمرد هذه عن طريق وسائل عديدة لجأ اليها الفنانون يمكن ان نوردتها هنا ، ولعل أهمها :

اولا : اعادة النظر في اللغة التشكيلية لخلق طراز جديد من الفن يعتمد التراث العربي في منطلقاته . ويمكن ان تطبق نتائج البحث على الحياة اليومية ، فيستعين الفنان بعناصر مبسطة من التراث يطورها لتصبح لغة تشكيلية حديثة ، ونحن نجد في تجارب (شبعه - بلكاهية - الميحي) ، الكثير من هذه العناصر . وهكذا استطاع الفنان التشكيلي المغربي ان يدخل الفن الى العمارة والتزيينات الداخلية ، والكتاب .

وهذا يذكرنا بما حاوله الفنانون الاوربيون في (الباوهاوس) والفن البصري الحديث ، اذ ربط الفنان بين البحث التشكيلي في اللوحة وبين البحث عن نطاق عملي يطبق أبحاثه ، بحيث يتم تنهيج النتائج واعطائها قالباً جديدا قابلاً للانتشار على نطاق عام . ويجب ان ننوه هنا ، بأن البحث الفني التشكيلي قد ربط بين اللغة الجديدة المبتكرة ، وبين اللغة التعبيرية ، وحاول ايجاد رموز تساعد على التعبير عما يشاء ، لهذا نرى تفاوتاً بين تجربة فنان وآخر في مدى اعتماده على الصيغ الفنية أو الرمزية ذات الهدف التعبيري التي تستخدم الوحدات الهندسية والالوان المحضة .

محمد الميحي

ان تجربة (الميحي) قد توصلت الى صيغ هندسية مبسطة ، ولالوان صريحة تملأ المساحات ، لكن هذه الصيغ الهندسية تحمل رمزا تعبيرا متميزا ، فقد تتحول الخطوط والمساحات الى نار تريد ان تحرق الشكل الهندسي المنتظم وتحمله أو تتجاوز معه ، وتتناقض ، فكان الشكل الهندسي في صراع مع الشكل العضوي ، ومع الكتلة العليا الصاعدة ، وتشكل التموجات والحركة الهندسية علاقة جدلية متناقضة ، ليست مطلقة السكون ولكنها تتماوج وتتجاوز .

محمد شبعه

ولا يختلف (محمد شبعه) في تجاربه عنه ، بل ان العلاقة المتناقضة تأخذ شكلا أكثر حدة ، فالخطوط الهندسية الى تناقض مع الاشكال العضوية التي تتجاوز معها ، ويحدث الصراع في نقطة الالتقاء . لهذا فالاسلوب الهندسي الذي توصل اليه يحمل

معاني رمزية ، على ارتباط انساني بالاحداث اليومية ، وحتى الاشكال المبسطة التي يرسمها تكشف لنا هذا الصراع من التعبير بلغة مجردة ، واضحة المعنى ، وقابلة للتطبيق على نطاق حياتي يومي .. فالصيغ التجريدية المبتكرة يمكن أن تزين قاعة كبيرة ، ويمكن أن تأخذ معنى جماليا مبسطا يزيد من توسيع انتشار الفن اجتماعيا ، وفي نفس الوقت يحمل هذا الفن لغته الرمزية المتميزة والمرتبطة بالتراث .

فريد بلكاھية

أما تجارب (فريد بلكاھية) ، فتختلف قليلا عما شاهدناه ذلك لانه يلجأ الى (النحاس) يستخدمه في انتاج أعماله ويقدم بعض الخطوط المتحركة والاشكال المتعضية المستوحاة من عالم غريب كأنه عالم الاحياء الدنيا ، لكن رغبات التبسيط ، واعطاء المساحات الصريحة ، ذات اللمس المتنوع والفني ، وحب التعبير من خلال الحجم البارز المتحرك على سطح اكثر خشونة ، يذكرونا بالتراث العربي في مجال الحفر على المعدن المتنوع السطوح ، لقد حول (بلكاھية) هذه المحفورات القديمة الى لوحات حديثة صنعت بالنحاس ، وتطورت وفق مفهومه الخاص الذي اهتم باعطاء انطباع عام بدل التفاصيل التي غابت ، وتحولت الى نغمات وتنوعات تحرك السطوح وتعطيه التأثير والعمق .

ثانيا : تبديل اساليب التعليم في المدارس الفنية :
ويمكن أن أذكر هنا ما سعى الفنانون عام (١٩٦٥) حين عقدوا ندوة في (الدار البيضاء) لمناقشة مناهج كلية الفنون الجميلة ، وانطلقت المناقشة من مبدأ أساسي ، وهو ربط التعليم بالواقع المغربي والتراث العربي .

ويتحدث الناقد المغربي (محمد بنيس) عن هذه المرحلة فيقول :

« ان وضعية الابداع التشكيلي المغربي قد طرحت للمناقشة بشكل جماعي فكريا وابداعيا عندما كانت مجموعة من الفنانين المغاربة (شبعة - المليحي - بلكاھية) تناقش مقررات مدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء - هذه المقررات التي كانت من وضع الفرنسيين في المغرب ، والتي كانت في عمقها تحارب الذوق المغربي والقيم التشكيلية المغربية » (١٧) .

أما (محمد الميحي) فيتحدث عن أسلوب التدريس الذي اتبع فيما بعد في كلية الفنون الجميلة في (الدار البيضاء) فيقول :

« في دروسي لطلبة كلية الفنون الجميلة ، اخرجت التماثيل الاغريقية من حيز الدراسة ، واستبدلتها بالزخرفة العربية ، وبالمعمار العربي

الاسلامي ، وادخلت مواد الصناعات والحرف اليدوية ، من هنا خلقنا فنا للاستهلاك الجماعي مرتبطا بوعي سياسي واجتماعي متقدم » (١٨) .

ومن المؤكد أن هذه الخطوة التي اتبعت في كلية الفنون الجميلة في (الدار البيضاء) ، قد مهدت الطريق أمام ولادة جيل من الفنانين الشباب المتأثر بهذا التغيير العميق الجذور ، والذي ربط التشكيل الفني بالتراث العربي ، وفي نفس الوقت أعطى للتشكيل الفني الحديث عمقا في المكان ، ساعده على مد تأثيره الاقوي الى الناس .

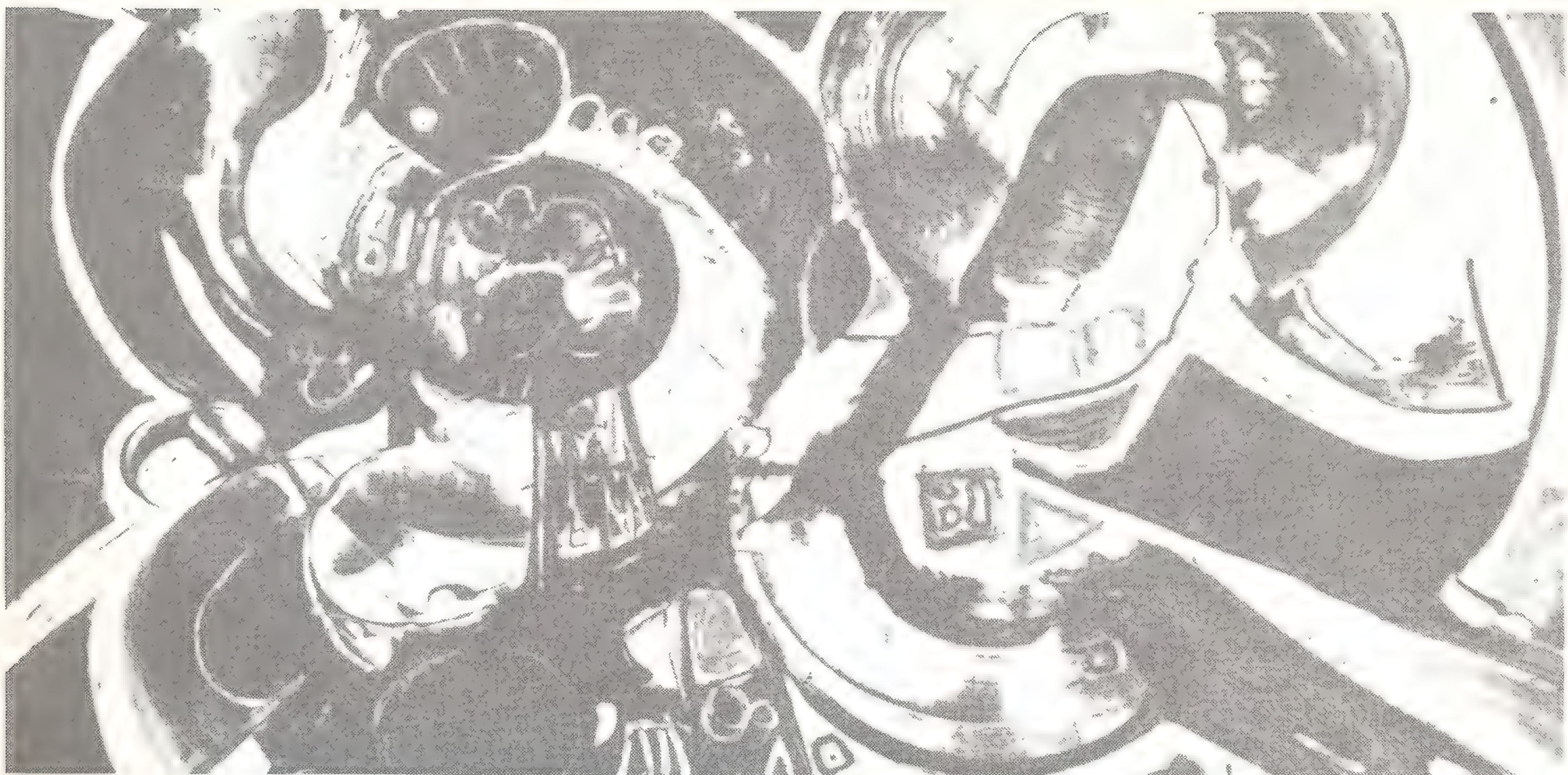
وهي خطوة ليس لها نظير في جميع كليات الفنون الجميلة العربية ، لان جميع نظم التدريس في الكليات ومدارس الفنون مازالت متأثرة بالمناهج التي وضعها الاوربيون ، ويقوم بعض الفنانين الاوربيين بالتدريس فيها ، لهذا فهي تمثل تجربة رائدة تستحق دراسة نتائجها بعناية بعد أن مضت مدة زمنية كبيرة على تطبيقها تتجاوز عشر عاما .

ثانيا : ربط التجربة التشكيلية بالجماهير :

ويجب أن نضيف الى ما سبق أن ذكرناه ، شيئا هاما ، وهو ربط الفن بالتراث ، وتبديل مناهج التعليم لتحقيق خلق (أكاديمية جديدة عربية ومعاصرة) تحقق للفن سعة الانتشار ، ولا بد للفن التشكيلي حتى يأخذ أبعاده من أن يتجاوز محدوديته ، ويتحرك باتجاه طبقات شعبية ليضمها الى متندوقيه حتى لا يبتعد عن جمهوره الكبير ويقنع بطبقة معينة يتوجه اليها ، وهنا بدأ الفنان بمجاوله جديدة لتحقيق هذا الهدف ، فأقاموا سلسلة من المعارض في الساحات العامة منذ عام (١٩٦٩) ، وكان أولها في مراكش ، وانضم الى الثلاثي (الميحي - بلكاھية - شبعة) عدد من الفنانين واصبحت المعارض تظاهرات شعبية جماهيرية ، وأما الفنانين فقد أصبحوا كثيرين جمعتهم نفس الاهداف . ونتيجة لذلك كله ، استطاع الفنان المغربي أن يحقق هدفا آخر وهو ربط انتاجه الفني بالاعمال الجدارية الكبيرة في الامكنة العامة ، فمثلا بلغ عدد اللوحات الجدارية التي رسمها الفنان (محمد شبعة) في المغرب خلال السنوات الاخيرة (١٣) عملا موزعا في أماكن متفرقة ، وتم تنفيذها بمواد مختلفة ، من الخشب والنحاس والجص والالمنيوم ، بعضها يصل الى (١٢) مترا في الطول و (٣) أمتار في العرض وهو الموجود في مطار (الرباط) ، وبعضها يصل الى (١٥) م و (٣) أمتار في احد المقاهي العامة .

(١٧) مجلة (فنون) المغربية ، عدد خاص عن الفنون التشكيلية المغربية .

(١٨) نفس المرجع السابق .



ميلود الابيض .

المرحلة الراهنة

واذا انتقلنا الى المرحلة الراهنة من تطور الفن المغربي فيجب علينا أن نؤكد في البداية على امر هام ، وهو ان هذه الحركة لم تستطع تحقيق ما انجزته من تجارب ، بدون تجمع لفنانين مبدعين ، أخذوا على عاتقهم تبديل واقع الفن التشكيلي ، منطلقين من التراث العربي ، ومحاولين خلق فن تشكيلي معاصر ، يملك لغة تشكيلية متميزة ، واستطاعوا ربطه بالحياة المعاصرة عن طريق شتى الوسائل التي اتبعوها ، ولقد تمكن هذا التجمع الفني الذي بدأ من ثلاثة أشخاص ان يحقق الكثير من الاهداف ، وعندها ازداد عدد الفنانين حتى وصلنا الى الجمعية المغربية للفنون التشكيلية التي تحمل الاهداف الاساسية لحركة التغير .

لكن حركة التطور الفني بعد مرور فترة زمنية ، لشعبت وازدادت تنوعا ، لهذا بدأنا نلاحظ فيها الاتجاهات المختلفة ، التي انبثقت بعد المكتسبات التي حققتها ، والتي اعطت للفنانين المنطلقات الصحيحة ، التي اصبحت عنصرا اساسيا في الابداع التشكيلي ، وعندها بدأ الفنانون يطرحون الافكار الجديدة ، سواء عن طريق نقد ذاتي يمارسونه ، او عن طريق دماء جديدة شابة بدأت ترفد الابداع الفني . لهذا نلاحظ بان اكثر الاتجاهات المعاصرة في

(المغرب) قد اخذت من التراث ، وحاولت تطوير ما اخذته وفق اهدافها المتميزة ، بحيث استطاع هذا التمثل للتراث ان يقود الفنانين الى اتجاهات متشابهة ، يحمل كل منها صيغة تعبيرية وتجريدية خاصة .
فالفنان (البشير الدمناتي) مثلا سار بما اخذه من التراث باتجاه صناعي قريب من تجارب الفنان (فاز ارييلي) فالفن ينهج وفق مقاييس عملية وتطبيقية ، يستخدم الفنان الالمنيوم والبلاستيك وغير ذلك من المواد حتى يصنع حواجز للحدائق على شكل صناعي خالص (١٩) .

وقد تتطور هذه الصيغة الى اشكال متعددة ، تعتمد البحوث الجمالية المخصصة ذات اللغة المتطورة كما نرى ذلك عند (حميد العلوي) (٢٠) .
الذي يتجه بأبحاثه الفنية في نطاق طباعي متطور ، ويعتمد على المفاهيم التراثية لخلق غرافيك حديث له أسس ومنطلقات التجارب الفنية المغربية المعاصرة ولوحاته تعنى بعلاقات الاسود مع الابيض بشكل واضح في تجارب الحفر . وتهتم بالاضاءة التي تتفاعل مع اللون في اعماله الزيتية ذات التقنية المتطورة .

(١٩) ولد البشير الدمناتي عام (١٩٤٦) درس الهندسة المعمارية وشارك (فاز ارييلي) في معرض تجول في المغرب .
(٢٠) حميد العلوي : ولد عام ١٩٣٧ في (فاس) درس في الدار

واتجه (محمد اطاع الله) الى استخدام لفة تشكيلية اقرب للتجسيم منها للطباعة والحفر ، ولهذا اتجه الى لفة تجمع التصوير والنحت بأسلوب خاص (٢١) .

أما (عبد الكريم العظاس) فقد ابتدا من الزخارف العربية ينظمها وفق نغم جديد ، ويقدم التشكيلات الفنية ينظمها وفق نغم جديد ، ويقدم التشكيلات الاصابة في تطويرها (٢٢) .

لكن (العظاس) أكثر الحاحا في تجاربه الأكثر حداثة على المضمون ، فالزخارف في لوحاته تتفجر ، هناك ما يمنع تفجرها من الوصول الى خارج الاطار الذي يحيط باللوحة ، وهكذا تتولد علاقة جدلية بين التفجر والاطر .

ونرى تجارب للفنان (العربي بلقاضي) تأخذ صيغة أخرى ، فهي تستقي من التراث الشعبي وتحاول أن توجد العلاقات الجمالية الخالصة ، فالوجوه بصيفها الخاصة والتداخل بين الاشكال البشرية والزخارف تعطي الاعمال احساسا بمدى صلته بالصناعات اليدوية الشعبية ، وتساعده المادة التي يستخدمها وهي النحاس على التعبير ، وتعطي للوحاته ملمسا خاصا قريبا من تجارب الفنانين التقليديين ، وبتشكيلات جديدة معبرة (٢٣) .

أما (محمد حميدي) فهو ينطلق من الاحرف العربية ، والتشكيلات الحديثة التي يصيفها بأشكال تقترب من تجارب الفن البصري ويصل الى جمالية خاصة ليست غريبة عن التراث العربي (٢٤) .

وينتجه (كريم البناني) الى صيغ أكثر تبسيطا من غيره لكنه أكثر تعبيريا ، لان حركة الحفظ او المساحة او هدوء الحظ يقدمان لنا قيما تعبيرية ، فكاننا امام هدوء بحر تارة واخرى امام حركته او امام المشاعر المختلفة التي تنطبع في الذهن من خلال مراقبة الافق في صحراء لا شيء فيها الا السماء والارض ، وتحس بقدرته على اختيار اللين الاساسيين الذين يستعملها ، وقدره على التبسيط لابعد الحدود الممكنة (٢٥) .

البيضاء ، وهو عميد كلية الفنون الجميلة هناك .

(٢١) ولد الفنان محمد اطاع الله عام (١٩٣٩) . وشارك في كثير من المعارض الجماعية للفنانين المغاربة بعد دراسته في (مدريد) .

(٢٢) ولد الفنان عبد الكريم العظاس عام (١٩٤٥) في الدار البيضاء ودرس فيها وفي باريس ، وهو استاذ في كلية الفنون الجميلة هناك .

وفي الحقيقة ان (كريم البناني) يقف على حدود جديدة للفن المغربي ، تبعده عن الصيغ الهندسية او الهندسية التي تتحاور مع الاشكال العضوية التي تؤكد على التراجيديا الحياتية ، ويفتح الطريق امام صيغ أكثر (تعبيرية) نراها عند (ميلود الابيض) الذي ربط فيه بصيغ تعبيرية طفولية وذاتية ، لكن هذه التحويرات ذات المنشأ (اللاواعي) تقودنا الى صيغ مستقاة من التراث كما نراها في أقصى يمين إحدى لوحاته على شكل قبة واضحة العالم فكأننا امام ذكرى بيت قديم رسم من الخيال واختفت معالمه الواضحة كأنه ذكرى خاصة ، ويلج أحيانا على بعض الزخارف البسيطة والرموز والخطوط التي تربط عمله بواقع حياته وطفولته (٢٦) .

ويقودنا هذا البحث الى فنان خاص متميز التجربة وهو (الحسين ميلودي) ، الذي يجمع اشارات ورموز مختلفة شعبية وزخارف متنوعة تجمع بين الرمز والسحر والذي تشكل كل قطعة من لوحته لوحة قائمة بذاتها .

فالفنان يقدم لوحة كبيرة جدا دائرية ، فيها الاشكال التي جمعت ونظمت بجهد واضح غريب ، وفيه الغنائية والشاعرية التي تؤكد على أهمية ما يقدمه ، يذكرنا في لوحاته بالفنان (غابو غروسي) ، لكن (ميلودي) يؤكد على علاقات الاشكال الشعبية بدون أن يسعى الى خلق حركة متضادة بين شكلين يتفاعلان ، انه يريد الفنى الذي تبعثه الرسوم الصغيرة ، ويؤكد على الاختلافات الجزئية بين شكل وآخر مما يجعل تتبع كل جزء من عمله صعبا ، فيكتفي المشاهد بالانطباع العام الذي تعطيه علاقات الاشكال مع بعضها (٢٧) .

ولكن اذا تمعن في هذه الاشكال التي جمعها الفنان ، واعادة رسمها بالحبر الصيني ، يحسن بأن كل رسم صغير كان لوحة لو أن الرسام كان [بول كليه] مثلا . وبالإضافة الى هذه التجارب كلها ، نحس بأن هناك تيارات شابة بدأت تأخذ أهميتها الآن ، وهذه التيارات الشابة تعتمد عناصر مختلفة ، وتتميز بوعي تشكيلي

(٢٣) العربي بلقاضي : ولد في الرباط عام (١٩٣٩) ودرس في الدار البيضاء .

(٢٤) محمد حميدي : ولد في البيضاء عام (١٩٣٨) ودرس الفن فيها ، وهو يدرس هناك الآن .

(٢٥) كريم البناني : ولد عام (١٩٣٦) في (فاس) درس في باريس

(٢٦) ميلود الابيض : ولد عام ١٩٣٩ ، وشارك في معارض كثيرة منذ عام ١٩٥٨ .

(٢٧) الحسين ميلودي ولد في موبنة الصويرة ودرس في البيضاء وباريس ، نال منحه لتابعة لدراسة في فرانسا ، شارك في كثير من المعارض .



محمد القاسمي

متطور ، ولعل أهم الفنانين الشباب المتميزين ، الذي أخذت تجاربهم أهمية كبيرة في المرحلة الأخيرة :
الفنان (بنعاس بغداد) الذي ينطلق من التجريد في تجربته الفنية ، تحس فيه شيء من (دوستيل) ، لوحته متمثلة للبناء أحيانا ، يرسم بانفعالية كبيرة رغم مساحاته المجردة ، وهذه الانفعالية عن أن يكون مجرد فنان تجريدي ، (الاسود والابيض) ففي لوحة تحس بوجود صراع في تجربته أراد أن يمثله عن طريق (الاسود والابيض) ، وأدخل الأرقام والهندسة في بعض أعماله ، وترى بعض ضربات الحمراء على المساحات المظلمة السوداء ، كأنه ليل مدينة مظلمة لا نرى منها إلا العلاقات الضوئية المتصارعة مع سواد الليل لتبقى ووجود تغيب معالمها فلا نعرف أين نجدها ، وهكذا فالعالم الداخلي الزاخر بالمشاعر يعكس لنا رموزا خاصة جدا لعالم حقيقي يريد الفنان تصويره (٢٨) .

والفنان [فؤاد بلامين] وجه آخر يتقارب مع [بنعاس] من حيث المنطلقات ، لكنه أكثر تأكيدا على بعض الألوان الموحدة والمبسطة على مساحة لبيضاء كبيرة ، لا نكاد نجد في لوحته إلا البساطة لكنه حين يعطي علاقة تحس بمدى شاعرية تعبيره ، وقدرته على استخدام التناغمات والتدرجات اللونية لإعطاء عالم خاص . لقد رسم [بلامين] وبنعاس لوحة عن القضية الفلسطينية ، لجأ الفنانان فيها إلى لون أبيض واحد والصقوا على لوحتهما بعض المواد ، وأراد



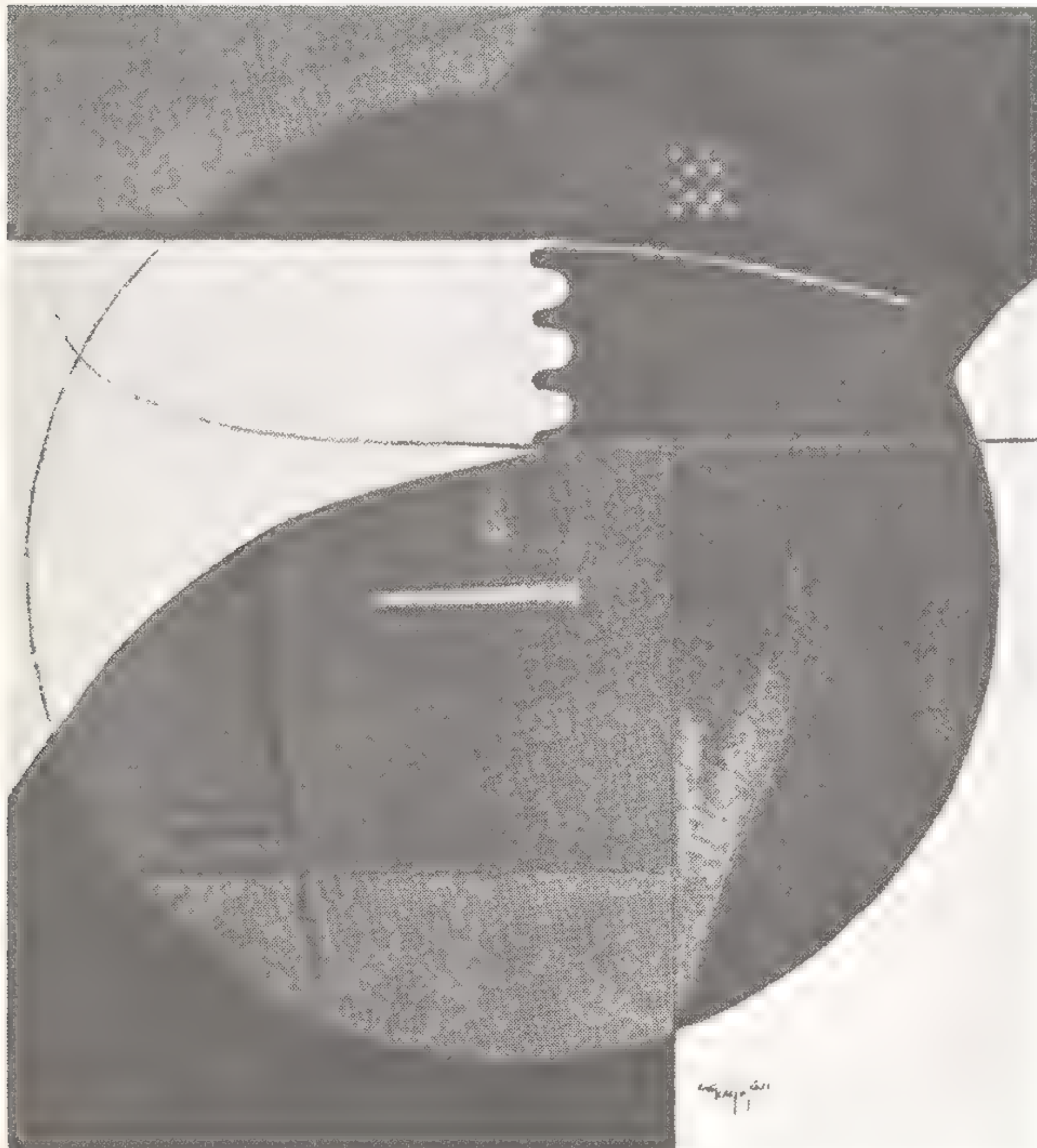
محمد حمدي

(٢٨) لبنعاس بغداد : من مواليد عام (١٩٥١) درس في الداو البيضاء

— هناك أولوية للموضوع المعالج حتى لا يتشتت
بصرنا ؟

فهو يريد من الدائرة التي يستخدمها الآن في لوحاته الجديدة معنى ، انها العين ، والعين تعني الشهادة ، والفاجعة ، والمستقبل ، وهي تتداخل مع الصيغ العضوية وتتفاعل بشكل على شكل عفيف يشابه الى حد كبير ما سبق لنا ان نرضاه من أعمال [المليحي] الذي خلق علاقة تضاد بين نار صاعدة ، وشكل هندسي . فكأن الفن التشكيلي بدأ يتكامل ، التمثيل لغة وارتبط بالتراث ، وبدأ يثور على كل بحث تشكيلي هدفه الجمالية المحضة ، لهذا فالدائرة هي عين ودائرة ، والخط الهندسي قوى منظمة تقف بوجه الخط المنحني العضوي ، الذي يريد الحياة ، والتصادم بين الاشكال هو تمثيل رمزي للمشاكل التي نعاني منها ، ولهذا فاللغة التشكيلية قد ربطت عن طريق [واقعية جديدة] بين المضمون والصيغة بمستوى متطور من حيث التقنية والتعبير .

وبعد هل استطعنا ان نوفي الموضوع حقه في هذه الصفحات المحدودة واعطينا فكرة عما يقدمه هؤلاء الفنانون ، بالتأكيد لا نستطيع ان نقدم لكم الجميع ؟ ، لكن تراها ترضي الرغبة الكامنة عند كل واحد منكم للتعرف على الفن في المغرب ، واخذ فكرة عن مرحلة الثلاثة الاساسية التي اراها تتكامل الآن وتأخذ صيغة متميزة ضمن الانتاج العربي التشكيلي .



محمد القاسمي

كل منهما ان يعكس لنا تفكير جديد في بناء لوحة عن موضوع سياسي ، انه اسلوب واقعي ، نستطيع ان نقول عنه « الواقعية الجديدة » بكل معنى الكلمة (٢٩) . ويمكن ان ننقل بعدهما الى فنانة اسمها [لطيفة التجاني] ، لها تجارب حديثة في مجال [الحفر] والتصوير الزيتي ، وفي احدى تجاربها في مجال الحفر ، تحس بمدى تفاعل هذه التجربة مع التراث الشعبي ، ومدى كمونها من تقديم شيء متميز خاص في الحفر ، ولكن اكثر تجارب [لطيفة التجاني] هي في مجال التصوير الزيتي ، وهي تلمح دوما على الوجوه المختلفة الحزينة التي بها في اعماقها ، والانسان المتعب ، واسلوبها اكثر اعتمادا على لون واحد ، وخطوط لينة تعكس الشكل الخارجي للانسان (٣٠) .

وفي النهاية يمكن ان نتحدث عن الفنان [محمد القاسمي] الذي يلح في اعماله اهمية (المضمون) ، ويؤكد على ذلك من خلال عباراته ، وتجربة [القاسمي] الجديدة تعتمد على حركة معينة من الخطوط تلف انسان بقوة وعنف شديدين ، وتري تأثير التراث لكنك تبقى مشدودا للفكرة التي يطرحها الفنان يقول القاسمي في دليل معرض اخير اقامة يشرح اسلوبه :

« النقطة عندي هي بقعة تمتد افقيا عموديا وتأخذ كل الاشكال الممكنة كي تتحول الى رمز - فكرة تخرق فضاء اللوحة المتاح لي كي امارس حساسيتي وتفاعلاتي مع العالم .

الفضاء : مساحة عذرية تتطلب التدخل مني كي تحبل .

البقعة : تتحول في فضاء اللوحة الى شكل - رمز [يد ، افق ، جسم ، بناء] ، وتتحول الدائرة والمربع الى منطقة للتفاعلات بين العناصر ، ومن هنا تخضع المادة [الخط ، غرافيك ، اللون] وكل الادوات المستعملة للدهن والذات

وهذا يعني من حيث المنطلق ان الفنانين الشباب ، الذين تقدمهم المغرب يحملون زاد تجربة الرواد الذين قدموا لهم التراث ، وتجارب من سبقهم ، وفي نفس الوقت يريدون خلق [واقعية - جديدة] ، تستطيع ان تحمل الخط والبقعة والدائرة واللون رمزا يسمح بالتعبير عن كل ما يريدون ، وبالتالي فان التجربة التي بدأت واقعية واستشرافية ، ورحلت الى الذات المعزولة ، قد وجدت في التراث خلاصها ، لكنها الآن ، ومع كل خطوة تراجع ما قدمته حتى لا يتحول أخذ التراث الى شكل جديد من تقليد [الغرب] ، بل يتفاعل [الشكل الجديد] مع [مضمون جديد] يريد الفنان ان يقوله : ولهذا بدأ الفنان [محمد شبعه] يعلن :

(١٩) فؤاد بلامين : ولد عام ١٩٥٠ ودوس الفن في الدار البيضاء.

(٢٠) لطيفة تجاني من مواليد (١٩٤٨) درست الفن دايرة خاصة.



شهادات عن الفن المغربي المعاصر

نشأة الحركة الفنية في المغرب وتطورها

إذا اعتبرنا الفنون التشكيلية من حيث مفهومها التقليدي فان الفنان المغربي مارس ويمارس أساليبها وطرق تعبيرها انجازا وابداعا في مختلف أعماله وطرق تعبيرها انجازا وابداعا في مختلف أعماله الفنية من رسم وحفر وزخرفة ونمنحه ، وتزويق بالالوان ، والاشكال في بعض الحالات ، وتتجلى اكمال الفنان المغربي في المآثر التي خلفها اجدادنا عبر مختلف العصور ، وما زالت هذه المآثر الى يومها هذا تبرز عبقريتهم ومدى قدرتهم على الخلق والابتكار ولا أدل على صمودها من تمسك الفنان التقليدي بأصولها الفنية ، فيما ينجره من أعمال فنية تتجلى في النقش على الخشب والجبس والمعدن ، وما الى ذلك من المهارات الفنية من تمويه وتطعيم .

وتعتبر الفنون التشكيلية بمفهومها المعاصر حديثة العهد بالمغرب ، فالفنان المغربي تخطى العرف المعهود ، واخذ ينفرد بتعبيره شخصا مشاعره المتميزة ويفرغها في لوحاته

ويرجع تاريخ نشأة هذه الحركة الى الثلاثينات وأوائل الاربعينات ، حيث برزت مواهب فردية سميث بمرحلة الفنانين العفويين نذكر من روادها (أحمد الرباطي) الذي تأثر والمشاهد الطبيعية ، وكذا (مشماشة) و (بن علل) و (الادريسي) وغيرهم . وخلال الاربعينات والخمسينات ، ظهرت فئتان من الفنانين الاولى تأثرت بمدرسة مدريد وبأسلوبها

الفني المعروف في هذه الحقبة المتسم بالتشخيص الاكاديمي ومن روادها (السرجيني) و (مفارة) و (مريم أمزيان) .

الفئة الثانية تأثرت بمدرسة باريس واتخذت الاساليب الفنية السائدة في تلك الفترة ، نذكر منهم (الشرقاوي) و (الغرباوي) و (ابن الكاهية) و (الكلاوي) .

ويلاحظ خلال هذه المدة - التي تقدر بنحو عشرين سنة ، تطور ميموس للفنون التشكيلية بالمغرب انطلاقا من الفنانين العفويين وتدرجا عبر الاتجاهات المتعددة في فترة الاستقلال .

« من تقرير أعدته وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية في المغرب »



فلسطين ... فؤاد بلامين

من الحرية الذاتية لدراسة مظاهر التجارب الاوربية المعاصرة وجزئياتها وما تطرحه من قيم فنية وفكرية وبمرور الوقت وجدوا انفسهم مبررين سلفا بركام من الدراسات والتصريحات الخارجية التي لا تعطي غير الخواء ... هذا النظام من العمل الفني ارتبط باختباره الفنية بمدرسة (باريس) سواء في اتجاهها التجريدي عموما ، او الاشكلي خصوصا وكان من ابرز من مثل هذا الاتجاه هو الفنان (الغرباوي) الذي انتهى مريضا في الشوارع بلا مأوى .. وبلا طعام ضياء الغزاوي ، مجلة افاق عربية العدد ٦/ بيروت ١٩٧٦

لمحة موجزة عن تاريخ الفن في المغرب

لقد كتب عن الفن في المغرب الشيء الكثير ، واهتم النقاد على اختلاف آرائهم ، بظاهرة هذه الحركة الناشئة كظاهرة غريبة ، متناقضة مع الواقع المغربي المحافظ .

ملامح أولية عن فن الرسم في المغرب

بعد الاستقلال اي عام (١٩٥٦) أخذت الحركة التشكيلية تستهدف نشاطات من نوع اخر ، تلتقي في مجموعها في سياق البحث والاختبار ، لايجاد تحويل مفهومي للكثير من المصطلحات والواقع ان هذه الحالة من التجريب على تنوع مستوى الانجازات من الناحية الفنية قد دعمت باحساسات شخصية واضحة انها كانت بشكل ما اتجاهات حاولت تجاوز النزعات السابقة ، ليس لانها مرتبطة بالايديولوجيات الاستعمارية بشكل من الاشكال ، ولكن أيضا لان اساسها الفني والنظري ، اصبح مهزوزا وبالتالي فقد أعطت لنفسها حقوق البحث عن عطاءات لاتقاس بحجم انجازاتها الحاضرة ولكنها ترتبط بالمستقبل .

لقد كانت خبرات هؤلاء الفنانين وما حصلوا عليه من مغارض معاصرة خلال دراساتهم خارج الوطن هي طاقات لم تخضع بعد لمقدرتها في التطابق مع واقع وثقافة البلد ، هذا الوضع هو الذي اغراهم بنوع

حول الفن الساذج في المغرب

ان سياسة الاستعمار كانت تستهدف طمس معالم حضارتنا وتذويبها ذلك لان البحث العلمي الاستعماري كان يسعى قبل كل شيء الى ممارسة سيطرة منطقية على كل التظاهرات الثقافية في مجتمعنا من اجل ادماج المواطنين واقحامهم في معطيات ثقافة دخيلة ، أما من الناحية الفنية ، فان ظاهرة الرسم الساذج كما يقول الفنان (شبعه) :

ـ تطابق تخطيطا ثقافيا استعماري متعمدا يرمي الى التأكيد بأنه ليس بإمكان بلد متخلف ان ينتج افنا متخلفا ، وانه لن يأتي للفنان في هذا البلد ان يشارك او يساهم في الحركات التشكيلية العالمية او ان يتوفر له زاد ثقافي أو تكون له استاتيكية معاصرة ومن هنا فقد حرص الاجانب على احتضان تلك الواجهة الفنية الساذجة وتشجيع أصحابها الذين عرفوا طريق الشهرة بمحض صدف غريبة او عن طريق بعض الافراد (كأدريه مالرو) الذي اشترى لوحات (الوردعي) ليعرضها في متاحف باريس ، و (يول باولز) الذي ساعد (أحمد الإدريسي) اليعقوبي على تنظيم معرض في (نيويورك) وغير ذلك من الحالات التي لا داعي لذكرها في هذا المجال ... وبما ان الانتاج الفني الحقيقي هو أكثر من وثيقة فانه يتجاوز عبر حمولته الفكرية ، مظاهر السوقية في الاحساس والخواء الروحي والساذجة الفكرية ليرتكز على سمك البداعة ويثقف تعبيرات فنية تتجلى في انضباط الخطوط ومتانة الالوان ، وصلابة التركيبات وبالتالي فان الانسكاب المباشر في الفن يفتح المجال أمام السهولة التي كثيراً ما تطبع لوحات الرسامين الفطريين .

د . حسن المنيعي

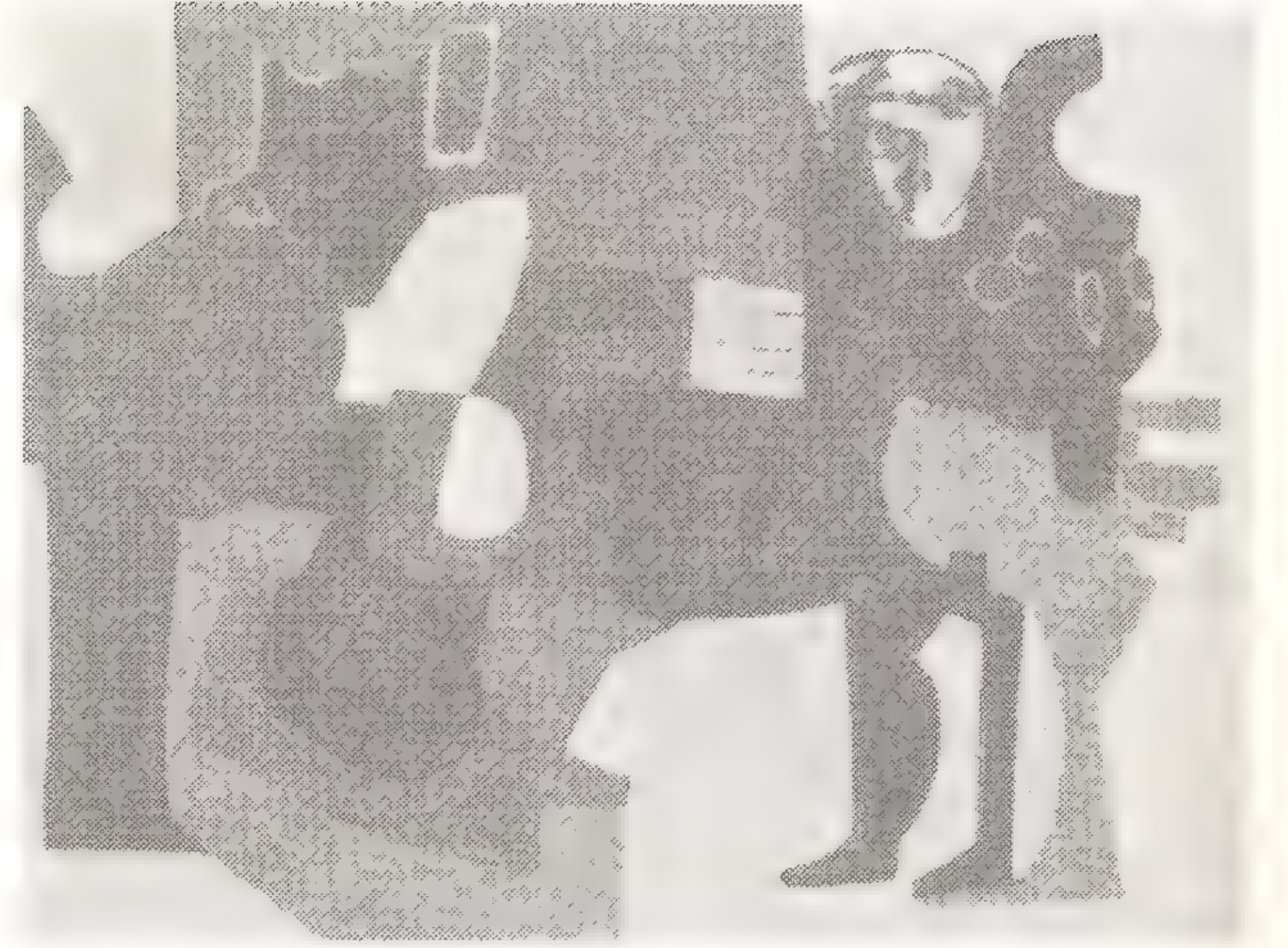
عن مجلة التشكيلي العربي العدد ٢/٢

نظرة على الفنون التشكيلية بالمغرب

أرى من الضروري وضع تصميم عام للظروف المتعلقة بالفنون التشكيلية المغربية في هذه الفترة ويمكن وضع الخطوط الأساسية في هذه الفترة بناء على الملاحظات التالية :

١ - الافق العربي

واعني به دخول الرسامين المغاربة عن طريق الجمعية المغربية للفنون التشكيلية ، بفعل المعارض التي اقيمت في كل من بغداد (٧٣ - ٧٤) والجزائر (٧٤) والمعرض العام المقام بتونس ، والخاص بالقضية



يوسف بغداد

وسار بعضهم يوصف الفنانين العصامين على انهم بدائيون يقومون بتجارب ومحاولات فردية ، كنواة لانبعث حركة فنية مستقلة .

فبدأ التعبير التشخيص وحل محل التعبير التقليدي المنحصر في الزخرفة ، وأول رائد فنان كان في الاربعين اختلط بالسواح في طنجة ، وبدأ يرسم الحياة اليومية ممزوجة بأسلوب وطابع ساذج ، وكان ذلك في عام (١٩٣٣) .

ومن هنا يبدأ الرسم والتصوير وغيرها من الفنون المستوردة تتداول الشباب العصامين ، وعرفت هذه الفترة بالمدرسة البدائية ، واستمر الاجانب في اتجاههم الواقعي يغلب عليه طابع التقليد المحض ، وعلى ضوء ذلك يمكن لنا أن نحدد الاتجاهات الفنية في المغرب الاتجاهات التالية :

١ - فترة ما قبل الاستقلال : وتهتم بالنشاط الفني المعروف عند الاجانب بالرسم الواقعي وهو امتداد معروف للاتجاه (الاستشراقي) .

٢ - فترة ابان الاستقلال : بدأت عناصر جديدة في محاولات فردية كفترة انتقالية .

٣ - فترة ما بعد الاستقلال : بدأت الانطلاقة وأخذت الفنون تبحث عن شخصيتها واصالتها في اطار التجديد .

انطبعت الحركة التشكيلية بطابع التأثير بالفن المستورد من اوروبا ، وخاصة من فرنسا واسبانيا ، بسبب الرسامين الاجانب ، الذين كانوا يجولون في المغرب لالتقاط مشاهد الحياة المغربية ، وعرف ذلك التصوير على المسناد وعرفت اتجاهات في الديكور والنحت والحفر ، واستعمال مواد وتقنيات لم تكن معروفة لدى المغاربة ومتباعدة في الشكل والمضمون مع الفنون التقليدية .

من مقال للفنان (محمد السزغيني)

في مجلة فنون المغربية

والمعارض الكبيرة ... لقد بقي الرسم تحيط به هالة خاصة لكونه مقتصرًا على طبقة معينة ، وإن اللوحة لا تعرفها إلا البيوت الزاهية .

ولكن التطورات التي فرضتها الحضارة في جميع المجالات قد ألزمت هذا الفن بالخروج من قوقعته للتعبير عن المجتمع بكل ما يحمله من أعباء وذلك من خلال المعارض الفنية التي أقيمت في السنوات الأخيرة ويبدو أن خروج الفنان المغربي من برجه العاجي ومعاينته لكل القضايا الاجتماعية ، والوطنية ، كانت نتيجة تفتحه وتأثره بالتيارات الفكرية ومسايرته للمثقف في بسط كل المشاكل وإبرازها .

وبالرغم من النقد الذي وجه للفنان على أنه مازال منكشًا وغارقًا في رومانسية حالمة ، وبالرغم من ذلك كله فقد استطاعت جماعة لابأس بها نذكر منهم (القاسمي) و (العربي) و (بلقاضي) و (بناني) وغيرهم الرجوع إلى تراثنا للاستفادة منه اجتماعيًا وحضاريًا ومن ثم كانت (الفرس) دلالة على الشهامة والروح العربية ، وهو ينفي الفكرة القائلة بأن الرسم شعر صامت ، ونقول أنه تعبير صارخ وواضح .

مصطفى بغداد

مجلة (فنون) المغربية

حوار مع الفنان محمد الميحي

في التشكيل هناك جانب ، كون أغلب الفنانين التشكيليين المغاربة تلقوا ثقافتهم في باريس ... من هنا نجد ثلاثة اتجاهات في الساحة الثقافية ، ثقافة عربية ، وأخرى مزدوجة ، وثالثة فرنسية محض ، فذوو الثقافة المزدوجة ينحون إلى المخاطبة بالفرنسية عبر الثقافة الاستهلاكية ، (المظهر يساوي الموضوع عندهم) وهناك انعطاف الآن نحو هذا المظهر ، والذين يميلون إلى الغرب الثقافي أكثر من ذوي التكوين العربي الأصيل .



عبد الله حريزي

الفلسطينية ، وقد أعطى هذا الأفق الجديد نفسًا لا يمكن أن يكون محدود المدى في المستقبل ، إن الفنانين التشكيليين المغاربة تجاوزوا مرحلة المشاركة الفردية التي عرفها المغاربة منذ بداية الستينات في بعض الأقطار العربية (مصر - لبنان - العراق - تونس) ووصلوا الآن إلى مستوى انضج من حيث الوعي ، بالمشاركة الجماعية دون إرغامية خارجة عن إرادتهم .

٢ - القاعات الخاصة في المغرب :

لعبت البعثات الأجنبية في المغرب ، دورًا رئيسيًا في توجيه الفنان التشكيلي المغربي وهو توجيه لا يستطيع أحد نكرانه ، وقامت الدولة بإيجاد قاعات العروض ورهًا كان أهمها قاعة (الرواح) في الرباط .

٣ - تطور المناقشات حول الفنون التشكيلية

أظن أن وضعية الإبداع التشكيلي في المغرب قد طرحت بشكل جماعي ومتكامل فكريًا وإبداعيًا ، سنة (١٩٦٥) ، وكانت مجموعة من الرسامين المغاربة (المليحي - شبعه - بلكاية) تناقش مقررات الفنون الجميلة بالبيضاء هذه المقررات التي كانت بالأصل من وضع الفرنسيين في المغرب ، وكانت في عمقها تحارب الذوق المغربي والقيم التشكيلية المغربية الموروثة .

وخصصت مجلة (أنفاس) التي تصدر بالفرنسية (١٩٧٦) عددًا خاصًا عن الفنون التشكيلية طرحت الوضعية التشكيلية من نفس المنظور الذي انطلقت منه مناقشة عام (١٩٦٥) . ثم شاهد المغرب عام (١٩٦٩) التظاهرة التشكيلية بساحة الفنا بمراكش وكانت استمرارًا ونجاحًا مرحليًا للجماعة الجديدة (بلكاية - شبعه - الحميدي ، أطاع الله ، المليحي) ولكن التشكك في هذه التجربة نفسها بدأ يطفو على السطح . .

وجاء بيان الجمعية المغربية للفنون التشكيلية عام (١٩٧٤) يؤكد بكل موضوعية ضرورة إعادة النظر في كل شيء في نظرتنا وتحليلنا للتقاليد . . وأصبحت هذه الشكوك ظاهرة نقدية متميزة . . ومحاولات التنبيه إلى ضرورة إعادة النظر في التجربة بكاملها . أخذت أهمية عند المهتمين بهذه اللغة الإبداعية .

محمد بنيس

مقدمة لدليل معرض (محمد شبعه)

واقع الفن التشكيلي المغربي

إن الحديث عن الفن التشكيلي المغربي يجرنا إلى الحديث عن التطورات الأخيرة خلال السنوات الأخيرة وذلك لأن الفن التشكيلي كانت سماته تتمثل في كونه فناً أرسقراطياً كما يعتبره البعض لا يعبر عن جميع المجالات وبالتالي فهو يدخل في إطار من الصالونات

لكننا في اوائل الخمسينات وجدنا انفسنا نطرق في التشكيل بلا اتجاه معين ، فالاتجاه عموما اما فطري او تجريدي (وهذا سبب يعود الى عهد الحماية والانتداب الفرنسي) كان قصيرا بالنسبة لنمو الوضع الثقافي بحيث لم يخلق اصحاب هذا الاتجاه معهدا اكاديميا متجندا ، مع ان المحاولات لتعليم الفن الغربي عن طريق المعاهد كان خاصا بأطفال الاوربيين . وكان يسمح لعدد قليل من المغاربة بالدخول .

لهذا فكرنا ، كمجموعة مثقفين خاصة الذين درسوا في اوروبا بتيار الخلفيات الثقافية في التعامل اليومي ، حيث احسنا باننا نوشك ان نضيع زاء تيارات اوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا ، كانقاد وكحل لهذا المشكل وان نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر اصالة . فكونا جماعة من الشعراء والقصاصون واصدرنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف .

وقد جابهنا الواقع الاوربي في المغرب بوجهات نظر حادة كان نقول :

« للتاريخ عفيف يجعلك تعرف فنا لا قيمة له ، ولا تعرف آخر اكثر اصالة كان (ميخائيل أنجلو) محصنا بالمظاهر والكنيسة وكان معه (ميكائيلون) عديدون ، ام المزخرف العربي هذا الفنان الاصيل المجهول فلم يعرفه احد ... لذا قلت مرة بان الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال (ميكانجلو) .

وكان هذا الرأي كفيل باثارة ضجة من قبل الاوربيين والمغاربة المتفرنسين ، كان لابد من نشعر الغرب بوجودنا الحي ، ولابد من ان نصطدمهم - ولقد كانت مجلة (انفاس) منبرا لهذا التيار في اواخر الستينات .

كانت مدرسة (الدار البيضاء) مقرا نطبق فيه هذه النظرية ، وفي دروسي لطلبة الفنون اخرجت التماثيل الاغريقية من حيز الدراسة واستبدلتها ... بالزخرفة والمعمار العربي الاسلامي ، وادخلت مواد الصناعات والحرف الشعبية لدراستها كفن وتصميم ، ومن هنا خلقنا وعيا مرتبطا بوعي سياسي واخلاقية متقدمة .

من حوار مع جريدة الجمهورية العراقية

بين النظرية والممارسة ؟ !

ان اهم معضلة تقف امام الفنان التشكيلي الواعي هي الفاء التناقض بين النظرية والممارسة الفنية المستقبلية واطن ان هناك عنصران اساسيان في هذا التناقض ، اولهما ان النظرية نفسها لازالت في حالة مخاض وفطرية ، وتحتاج الى التعمق والدقة والوضوح

ومادامت النظرية تحدد المنهج ، فلا منهج بلا نظرية واضحة المعالم .

العنصر الثاني : مسألة الشكل والمضمون ، وهي ليست مسألة سهلة ، فكم من نظريات وتجارب عربية وغربية ، وحتى مغربية لاتزيد المشكل الا غموضا ، والحالة ان اغلب التجارب ، ان لم يكن كلها ، ذهبت مذهبين متناقضين ، في مظهرهما ، منسجمين في جوهرهما . واقصد ..

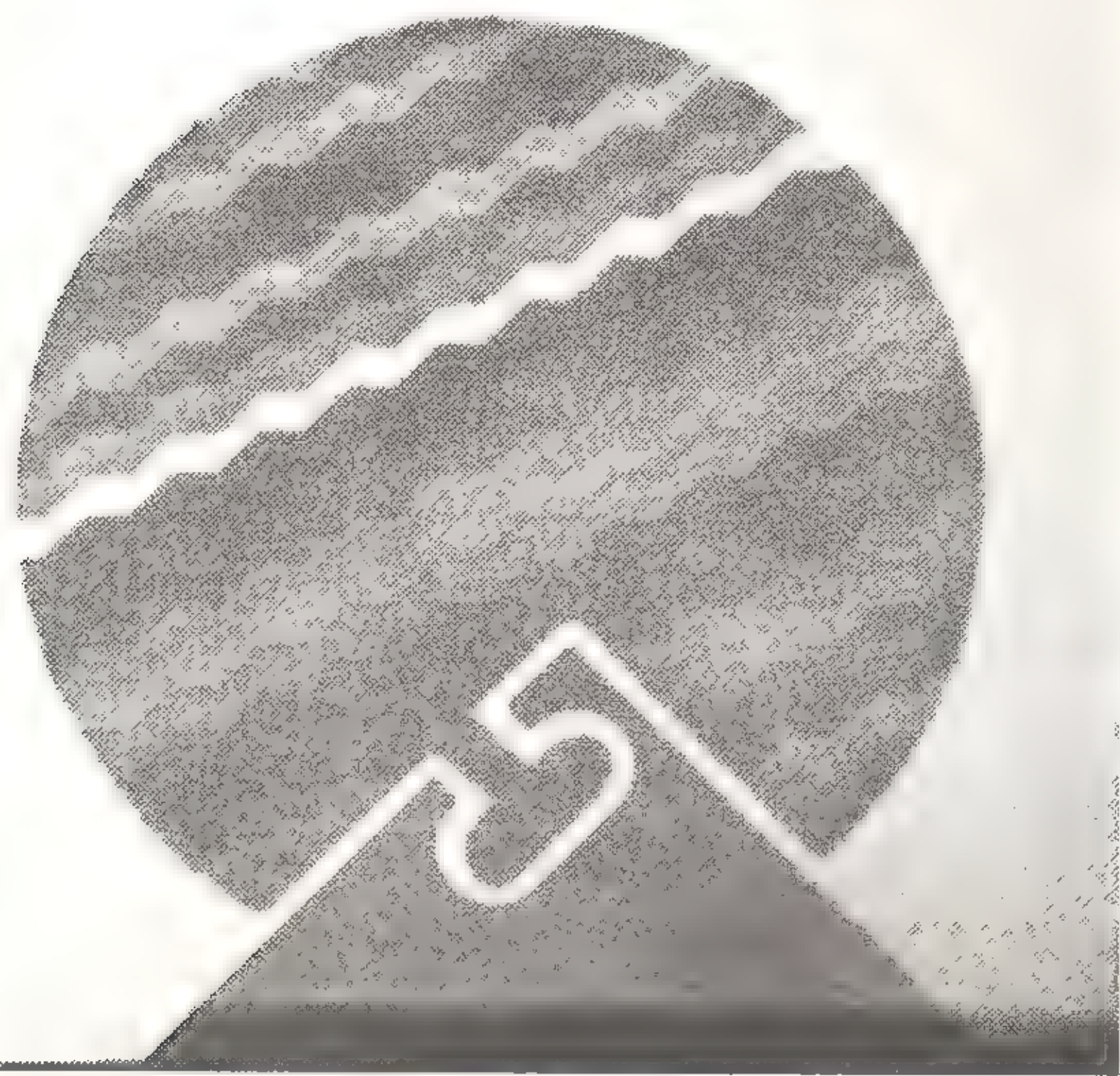
١ - التجريد : والبحث الشكلي المطلق كخط في استطاعته استيعاب كل المضامين (انطلاقا من الاثر النفسي) ..

٢ - التشخيص : في شكله الاكاديمي المتبدل والذي (حين يريد ان يكون ملتزما) يقدم لنا مناظر بكائية لتعاسة الانسان ، وهكذا كلا الاتجاهين (بالرغم من اختلافهما الظاهري) في تنكرهما (عن عمد او جهل) لمتطلبات الثقافة المعاصرة المغربية ، الحالية لكن ماهي هذه المتطلبات ، المساهمة في الجدل او النقاش حول نظرية للثقافة الجديدة ، ضبط هذه النظرية ودعمها ، جرد وتصنيف ودراسة لجميع مظاهر واثار التعبير التشكيلي الشعبي ، العمل على مستوى الابداع بروح هذه المتطلبات .

امام الفنانين التشكيليين الواعين اختاران : اما ان نزيد (الطين به) كما يقال : لصرف ايداعنا في مصرف الثقافة البورجوازية المهلهلة ، والتي تجر نفسها ، وتستمر في لهنا وانهارنا الشكلي وراء (الاكتشافات) واما ان نعبئ وسائلنا المكتسبة كتقنية ، وفكرنا المتجدد في ايداع نصره لحساب تلك الطاقات الجبارة للابداع الشعبي والتي تحيط بنا ونكاد لانراها .

محمد شعبة

من دليل معرض الفنان محمد القاسمي



محمد شعبة

[على هامش موسم (أصيلة) الثقافي الدولي]

تجربة أصيلة .. محاولة لإزالة الفن إلى الشارع

المغرب ... من كنان فهد

● أما عن النشاطات التشكيلية في موسم أصيلة الثقافي الدولي الرابع ، فهي تستهدف ربط الفن مع الناس ، ذلك لأن الثقافة في المجتمع ، هي جزء مكمل لحياة الفرد ، وحياة المجتمع ، ففي الماضي كان الناس يمارسون عددا من الفنون والحرف في حياتهم اليومية، وزخرفة المنازل والبيوت والادوات وصنع الاواني والملابس ، والعزف على الادوات الموسيقية .

ومع تطور البرجوازية ، وبلوغها مرحلة الرأسمالية ثم الامبريالية ، وظهر ضرورة لتوزيع العمل ، انفصلت الثقافة والفنون عن مجموع الجماهير ، واحتكرتها قلة ، وصار الفن اختصاص قلة ايضا ، بينما انغمس الناس في الانتاج لتأمين الحياة اليومية .

إزالة السحري عن مفهوم الثقافة

● يقول (محمد بن عيسى) رئيس جمعية المحيط الاصيلية :

« إن مواسم (أصيلة) الثقافية التي تنظمها الجمعية هي تظاهرات لإزالة عنصر الاسطورة، والسحر عن مفهوم الثقافة ، التي تلتحم بالحياة والناس في مواسم أصيلة » .

● أما الفنان (محمد الميحي) الذي يشارك في التنظيم للنشاطات التشكيلية فيقول :

« لقد وجدنا أن انسان العالم الثالث بما في ذلك الانسان العربي المبدع الاصيل ، الذي يتطلع لعرض اعماله ، والبحث عن واضعي اختام التقدير

لقد مضى وقت طويل على موسم (أصيلة) الثقافي الثاني ، ولكن الكتابة عن النشاطات التشكيلية تظل أمرا واردا في مجال الثقافة الفنية ، طالما أن المعلومات التي تقدم للقارئ ، لا تقصد التغطية الاخبارية ، لوقائع حدث ثقافي او فني ، لكنها تطرح بعض قضايا هامة في مجال علاقة الفنان بالجمهور .

وأصيلة بلدة مغربية صغيرة على المحيط الاطلسي ، ارادت ان تلمع وسط الظلام واستطاعت ان تؤكد خلال مواسمها الاربعة ، ان البلدان الصغيرة المنسية يمكن ان تلعب دورا ثقافيا وفنيا بارزا ، وذلك بالتعاون مع جمعية (المحيط) الثقافية الاصيلية ، لتجعل من هذا الموسم عملا ثقافيا دوليا ، وذلك بالتعاون مع برنامج هيئة الامم المتحدة الانمائي الذي يدعو عددا من رجال الفكر والابداع والادب من عدد من دول العالم ، يأتي هؤلاء ليقيموا حوارا مفتوحا حرا امام الناس وليعبروا عن آرائهم الشخصية دون أن يكونوا ممثلين لدول او لمؤسسات يعملون بها .

عليها ، وجدناه مضطرا الى ان يذهب الى (كان) و (باريس) و (سالسبورغ) في (النمسا) او (البندقية) في ايطاليا ، او الى احد المهرجانات الدولية في الغرب الصناعي الاوربي ، ليحصل على شهادة الاستحقاق ، وورقة التقدير على اصالته .

ووجدنا ان انسان العالم الثالث ، وانسان العالم العربي ، المفكر والفنان والاديب لا يتوفر له ارض لقاء ، يجتمع فيها مع معاصريه ، من مفكرين ومبدعين ، ويتفاعل معهم في حوار صريح وتبادل عضوي للتجارب والابحاث ، ارض لقاء تقيم عليها نخبة من المثقفين والقلقين على غياب الممارسة ، واتصالها افقيا مع جموع المواطنين ، لذلك فكرنا بموسم (اصيلة) الثقافي ، وعلى هذا الاساس يقام ويستمر كل عام ، كمحاولة ناجحة للخروج من حلبة المدن الكبرى ، والعمل في اتجاه لامركزية الوظائف الثقافية والفنية... وفتح مجال لها في المناطق الهامشية... بعيدا عن محيط المدن الكبرى ، وجوها الخائق الساخن ، لتسترجع وظيفة الفن مقوماتها ، وخصائصها الانسانية في البحث والاستقصاء والتمعن ، وحتى تترعرع وظيفة الابداع الفني والخلق وتتسع دائرة شموليتها في انسجام وتناسق بين البيئة والانسان .

* * *

لقد انطلقت مواسم (اصيلة) الثقافية من اصلاح وترميم بيت قديم تاريخي ، وجعله مركزا لجمعية المحيط الثقافية ، ومركزا لنشاطها ، ودعت جمعية (المحيط) عددا من الفنانين للمشاركة في اصلاح وزخرفة هذا البيت الذي اصبح اسمه قصر الثقافة ، وكذلك بذلت الجهود لترميم وطلاء سور المدينة ولا سيما الجزء المطل على المحيط ، وقامت الجمعية ، بمشاركة عدد من الشباب بطلاء الجدران في المدينة باللون الابيض .

وبعد أن نظفت المدينة ، وصار جدرانها ناصعة ، تم الاتفاق مع الفنانين المغاربة للمشاركة في تجربة تشكيلية جديدة هدفها تجميل المدينة ونقل الفن الى الشارع والى الجمهور مباشرة .

ورسموا عددا من اللوحات الجدارية على حيطان وأزقة وزنقات البلدة ، واعطت تلك اللوحات الجدارية، نظرة جديدة جمالية للقرية ، الذين تبنوا بأنفسهم هذه التعابير التشكيلية .

ومن اهم الاعمال المنفذة ما صممه الفنان (محمد الميحي) في شارع (ابن خلدون) في اصيلة ، وهي عبارة عن وحدة زخرفية بسيطة تتكرر على ارضية الشارع ، أما كلفة تنفيذ هذه اللوحة ، فلا تتعدى كلفة تعبيد الشارع بالطرق المعتادة ، وسوف يقوم بعمل تصميم ينفذ في شارع (يعقوب المنصور) في نفس البلدة الفنان (فريد بلكاية) .

ويقول الفنان (محمد الميحي) بأن عددا من الفنانين العرب سوف يدعى للمشاركة في تنفيذ بعض الاعمال الفنية في (اصيلة) .

وعلى غرار الاسواق الدولية للفنون التشكيلية المعاصرة ، اتيحت الفرصة لدور العرض المغربية ، لتقدم كل دار معرضا خاصا بها ويأمل منظمو الموسم ان تصبح هذه القاعة ، ارضا للمعارض تشارك فيها قاعات ومتاحف البلدان الاخرى .

اما اهم ما سعى اليه منظمو المهرجان هذا العام فهو استكمال تجربة كان قد بدأها في اول موسم له عام (١٩٧٨) ، وهي فتح محترفات فنية مجهزة من اجل الحفر للفنانين الشباب ، تتوفر لهم فرصة العمل ، وتتاح الفرصة ايضا لعدد من عامة الناس لاكتشاف



فريد بلكاية أثناء طبع اللوحات .



الرسوم على جدران أصيلة.

وحتى الأطفال كان لهم دور ضمن النشاطات التشكيلية في موسم أصيلة الثقافي ، فللمرة الثانية ينظم الموسم ورشا للتذوق والتعبير الفني الخاص بالأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين الخامسة والرابعة عشرة ، وذلك في محاولة لجعل هذه الأماكن مختبرا حرا مفتوحا على خصوبة الخيال ، وتقدم هذه الخبرات الجديدة في مجال (فن الأطفال) .

* * *

هذا الفن ، كما تفتح المجال لعدد كبير من الفنانين المغاربة ، والعرب للعمل معا لتبادل الخبرة في الحفر والتشكيل بشكل عام .

وقد اقيمت بحدائق قصر الثقافة الافران الكهربائية والمعدات الآلية للنحت والانتاج الخزفي ، ودعم هذا المشروع في هذا الموسم بفرن تجريبي كهربائي صغير ، لتوفير سبل الدراسة في ميدان الخزف .

كما نظمت دورة خاصة من اجل تعليم فن الباليك ، او الطباعة على القماش اشرفت عليها الفنانة (ايرين مقاي) ، وهي المؤسسة الاولى من نوعها في المغرب .

حول تجربة «أصيلة»

بقلم: مارياني مليحي

قبل ثلاث سنوات ، طلب الفنان المغربي (محمد الميحي) وكان عضواً في مجلس قرية (أصيلة) المغربية ، من المجلس أن يوافق على مشروع تثقيفي وفني لتبديل المظهر العام للقرية ، ويتضمن هذا المشروع رسم لوحات على بعض جدران القرية ، وذلك بمساعدة السكان الاصليين ، الطلاب والاطفال . وقد تضمن هذا المشروع انشاء محترف فني حيث يمكن تعليم رسم اللوحات والقطع المحفورة ، والمخطط حظي بموافقة بعض اعضاء المجلس ، ولم يلق تأييد الآخرين .

وحتى يتمكن الفنان (محمد الميحي) من تحقيق المشروع ، وحتى يعطي بقية الفنانين المغاربة الفرصة للمشاركة في تحقيق الهدف الاساسي للمشروع ، بعيدا عن الجو التجاري الذي يسيطر على صالات العرض الفنية ، دعا الجمعية المغربية للفنون التطبيقية للمشاركة ، وبعد عام من المناقشات وافق (١١) فنانا على المشاركة في هذا المشروع وهم :

« محمد الحامدي ، فريد بلكاھية ، عبد الرحمن رحول ، محمد القاسمي ، بلعاد ميلود ، محمد شبعة ، موسى لاذقاني ، عبد الله حريري ، سعيد عساني ، حسين ميلود ، التقى وهؤلاء الفنانون في (٢٩) نيسان عام ١٩٧٨ في قرية (أصيلة) لبدأوا العمل ... وما يجب علينا ان نصفه هنا هي المرحلة الاولى من هذا المشروع ... لان الايام الثلاث الاولى كانت سيئة الطقس ، لدرجة ان هذا الطقس منعهم من العمل ،

وكان لهذا التأخير دوره المفيد ، لانهم وجدوا انفسهم مجبرين على البقاء مع بعضهم فترة زمنية مقيية الصيادين ، وفي المطعم ، وبحثوا بكل صدق في المشكلات التي ستواجههم ، وقال احدهم :

« هناك نوع من التناسق بدا ينشأ بيننا ، صداقة تطورت رغم اختلاف الآراء ، والاتجاهات » .

كان على الفنانين ان يصبروا ينتظرون السماء ، ان يتوقف انهمار المطر ، ويراقبون اتجاهات الرياح ، ينتظرون الشمس ، لتطلع عليهم ، وتطل على الجدران لتجففها ، لقد عاشوا لفترة بعيدا عن الشمس ، ضمن محترفاتهم . ونوافذها مغلقة ، حالة جعلتهم يخوضون في جدل فكري ... لا شيء يعلو على التجربة العملية ... ان الطبيعة حولنا تفرض قوانينها سواء كانت طبيعية ، اجتماعية ، انسانية ، او تقنية محضة ، وبكلمات اخرى تقدم لنا ثقافتها الخاصة .



رسم للفنان فريد بلكاهية .

ولكن الهدف الاساسي ، والهام جدا والغاية المباشرة كانت ... تتلخص في كلمة واحدة ... هل هذه التجربة ستكون شيئا ثقافيا بالمعنى الدقيق؟! بدون الاخذ بعين الاعتبار للافكار الفلسفية والحماسة ، يجب ان يقال بأن الفنان يعمل بلا هدف مادي ، في مدينة صغيرة .. حيث الابعاد الثقافية .. لم تعد موجودة ، في السنوات الاخيرة ، وبالنسبة لاعادة تنظيم الثقافة في المدينة ، التي تركت مهملة ومبعدة .

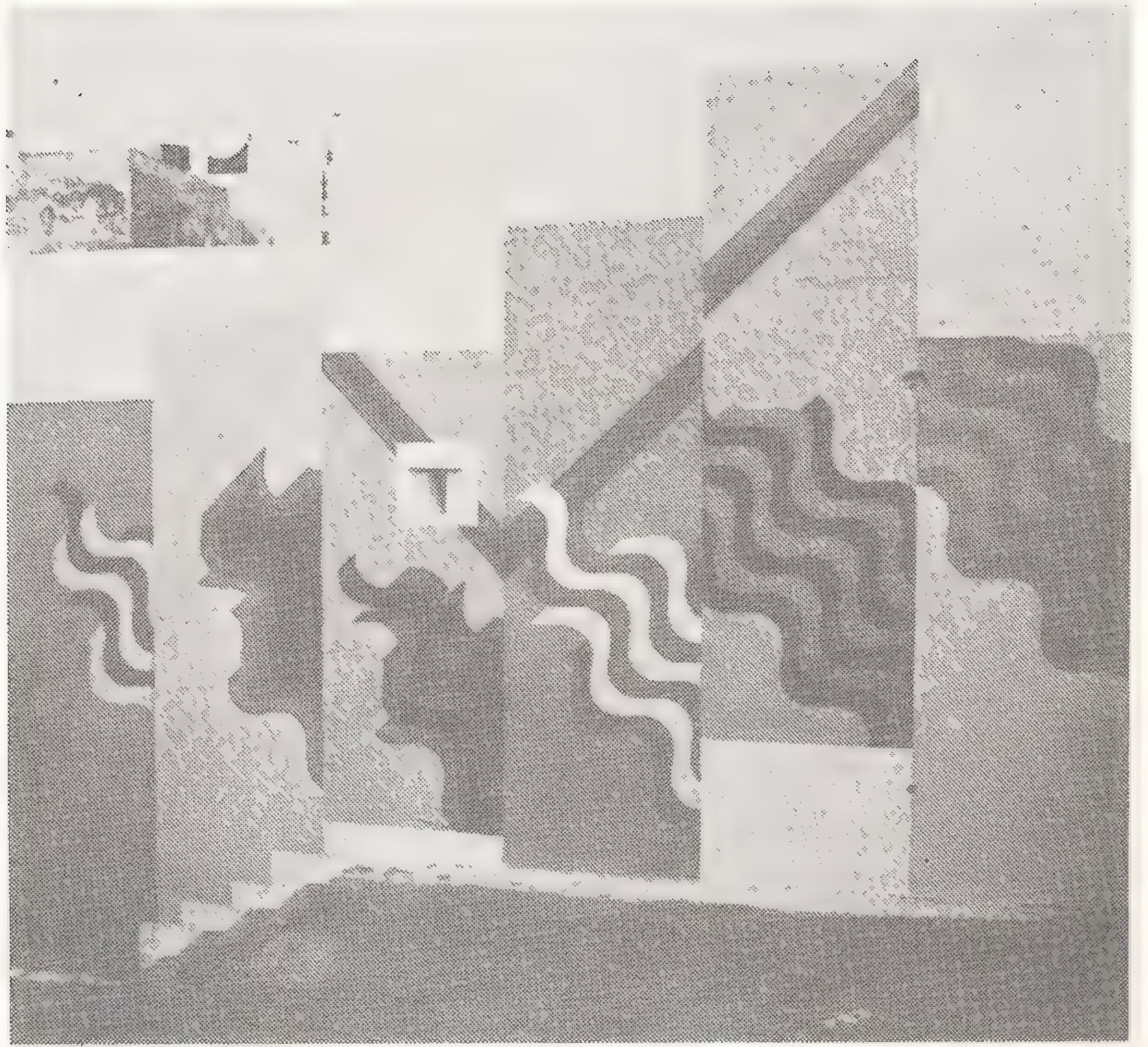
قالت امرأة لي مثلا :

- « ربما كان جاري لا يريد العودة ، يرفض الجدار ، حين يراه مزيينا بألوان جميلة » .
واحد الفنانين اضاف :
- « يأمل الانسان ان الاطفال المجاورين ، لن

في هذا المقام نحن مهتمون بالمظهر الخارجي لقرية اصيلة ، بيوتها ، شوارعها ، سكانها ، حياتها اليومية . وعلى الفنان ان يتلاءم ، يلائم انتاجه مع الطبيعة ، والجو المحيط به ، مع ان التجربة قد يرحب البعض بها ، وقد لا يوافق عليها الآخرون .

لقد توصل الفنانون الى رؤية البلدة بعيون قلقة على جمالها ، وكيف يستطيع الانسان تجنب الافكار الرومانتيكية ، والفلكلورية والنظرية والشخصية المعاصرة ، حين ينظر الى الاشياء من وجهة نظر الفنان؟!

ان الاسئلة التي طرحت كانت عديدة ، وكان لها اجوبة هي نتيجة الخوف ، والحدس التي تقدمها لنا الاعمال الفنية ، للفنانين .



محمد الميحي على جدار اصيلة

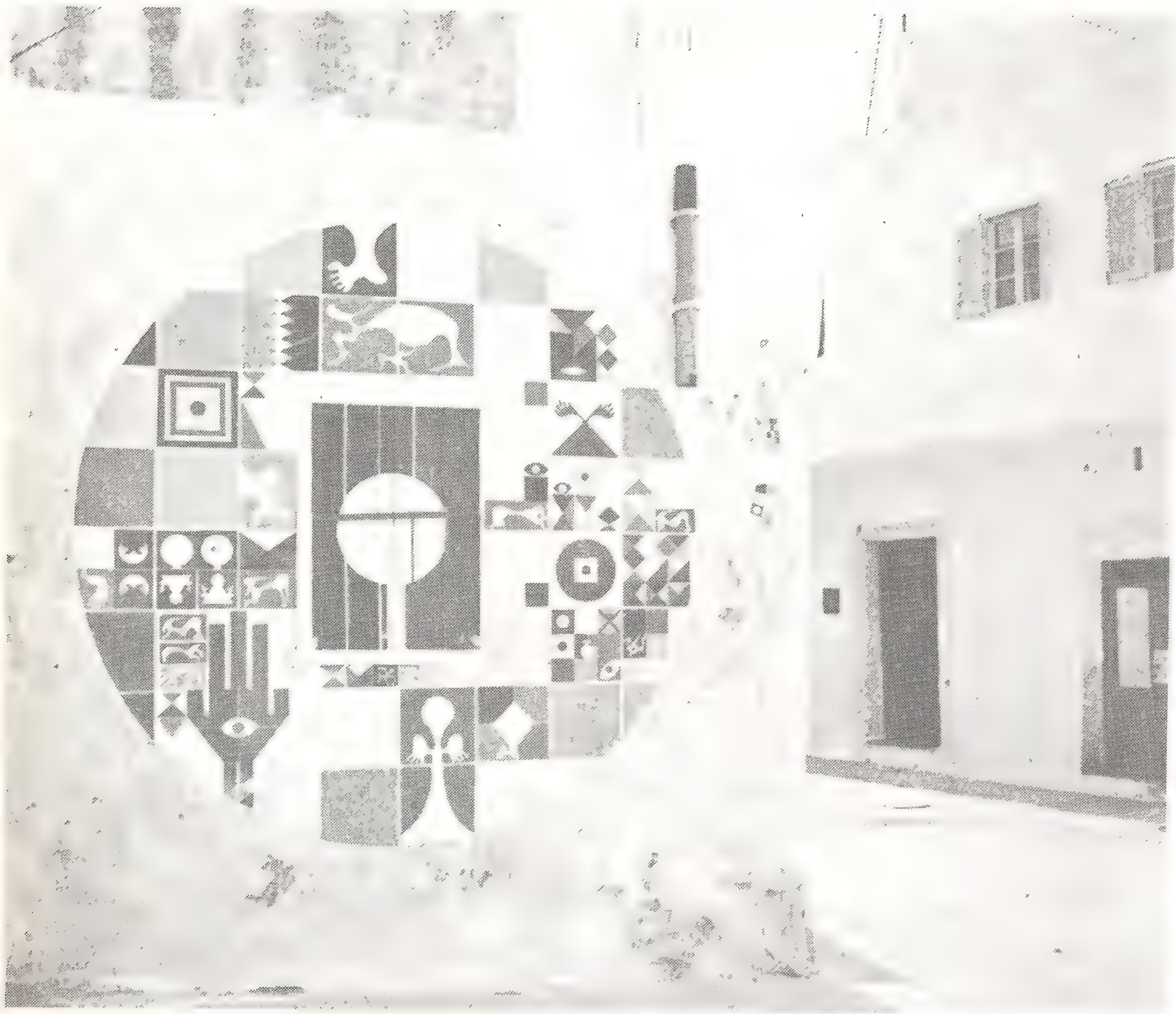
التي سوف تتبع قدوم السياح الذين سوف يأتون فيما بعد .

ان القسم الاول من المشروع ، الذي تحدثنا عنه في هذه الدراسة قد تم تنفيذه ما بين ٢ ايار و ٨ منه ، عام (١٩٧٨) ، وكان من الضروري قبل اتمام المشروع ان يتم الوصول الى نهاية للنقاش حول الجداريات التي سوف تصور ، لقد تمت عملية الاختيار بالتعاون مع سكان القرية ، وتم عقد اجتماع بالتعاون مع مجلس المدينة ، لتأمين المستلزمات ، والبلدية لم تكن تملك كل الاشياء الضرورية فقام السكان بتأمين الباقي . كان الطقس باردا ، والرياح شديدة عاصفة ، وكانت السماء ممتلئة بالغيوم ، ولقد امطرت مرات عديدة ، وعلى الرغم من كل ذلك ، بدأ العمل ، وبدأ الفنانون يحفرون الجدران التي سوف يرسمون عليها ، وبدأوا يعدون الدراسات اللازمة لذلك بالقلم .

وكان الجمهور المهتم يراقب تجربة جديدة فريدة من نوعها في بلادنا ، وكان ينتقل من جدار الى اخر في الشوارع في قرية (اصيلة) ، يراقب تطور عملهم وكنا نراقب ردود فعل الناس على هذا المشروع ، بعض الاشخاص توقفوا لحظة ليلبدو ملاحظة ، ومع ان اكثرية الناظرين كانوا من الاطفال ، لكن عددا من النسوة والرجال الكبار بدأوا بالاهتمام ، وكنت اراقب انفعالات الناس المحليين الذين كانوا ينظرون ويقدمون الشاي للفنانين ، ويتوقعون ان يساعدوهم بحفظ ادوات الفنانين في الليل عندهم .

يستخدموا هذه الزاوية المحددة ليلعبوا بها » .
كان احد اهم الموضوعات التي بحثها الفنانون ، قبل البدء بالعمل ، كان طبيعة العمل الجماعي ، والى اي حد سوف يتوقف العامل الشخصي ، او سوف يبعد من اجل . . العمل الثقافي الجماعي . لقد شعر بعض الفنانين ، بأن العمل الجماعي ، يتطلب جهدا جماعيا ، لرسم الجدران في النقطة الملائمة ، وآخرون شعروا ان مثل هذا الجهد المشترك . . . كان مثاليا ويصعب ان يوضع موضع التنفيذ ، ذلك لان كل فنان - بعد كل ذلك - له اسلوبه الخاص ، ومرحلة تطوره ، وان من العبث تصور . . . انه بالامكان تجاهل الفرديات الفنية ، من اجل هدف خيالي . . هناك آخرون فكروا ان الجهد يجب ان يكون جماعيا . . . وعلى علاقة بما سيقدم في العمل الجداري ، لان الرسم امام الناس ، بهدف ان يؤثر عليهم هذا العمل الذي ينجزه امامهم ، لذلك يجب ان يكون هذا العمل الفني تعاونيا ، ويمكن ان يكون تعاونيا اذا تم بناء على مناقشة مع الطلبة ، والتلاميذ المهتمين بالرسم والفنون التطبيقية ، ويجب المناقشة مع السكان الذين يهمهم البرنامج لتطوير البيئة ورفع تذوق الجمهور .

لقد تمت الموافقة على أن المشروع ، ولم يقتصر التنفيذ على الذهاب الى (اصيلة) للرسم في الهواء الطلق بل تطلب المشروع دراسة لهذه التجربة بكل ابعادها الاجتماعية ، من اجل حماية (البلدة) من التأثيرات



إحدى رسوم ميلود الأبيض

بيننا وبين الناس المحليين
لكن اذا كان عملنا مخيبا للامال من الناحية الفنية
فان شيئا واحدا مؤكدا ، وهو اننا قد تعلمنا الكثير
من اننا عرفنا ماذا يريد الجمهور الواسع من الفن ،
وليس الجمهور الذي يأتي الى صالة العرض ،
لقد عملنا ، دون ان نتوقع ان يدفع لنا ثمن مانفعل
من اجل هدف اسمي ، ونحن تعلمنا من ذلك ان نكون
اقل انانية ، واقل عزلة ، وابعد عن ان نؤخذ بأفكار
نظرية .

ولكن كيف كانت ردود فعل اهل (اصيلة) على
هذه التجربة ، في الايام التي تلت التجربة ؟ !
يجب على الصحافيين الا يتركوا هذه التجربة في
هذه المرحلة يجب علينا متابعتها ، ومتابعة الحوار مع
السكان والفنانين انفسهم » .

ان مالك البيت الذي رسم عليه الفنان (الحامدي)
دعاه الى تناول الشاي ، وتحدث معه طالبا منه رسم
(الباب) مثل بقية الجدران . وامرأة اخرى كانت
تتطلع من خلف الباب ، الى عمل (مولود) امام منزلها ،
ولكنها ... في اليوم التالي ، خرجت وطلبت منه ان
يرسم عدة تصاميم جميلة حول الخمسة التي رسمها
على الجدار الذي كان لسيدي (مبارك) .

وفنانون اخرون ، كان عندهم قصصا اخرى عن
ردود الفعل لبروها امامنا .

لقد كان ذلك كله عميق التأثير على الفنانين ، مع
انهم دهشوا لردود فعل الجمهور ، لكنهم شعروا بأن
هذه التجربة ضرورية لهم .

لقد قالوا لنا :

« ان الشعور بالتجاوب والتعاطف قد تحققت

حوار مع الفنان

محمد المليحي ١

محمد المليحي فنان تشكيلي مغربي معروف بين الفنانين التشكيليين العرب ، يرأس الجمعية المغربية للفنون التشكيلية ، وكان أحد المشرفين على مهرجان (أصيلة) الثقافي ، ولا سيما في الفنون التشكيلية التي احتلت مكانا مرموقا ضمن المهرجان .

□ لأنك من الفنانين البارزين في الحركة التشكيلية في المغرب ؟ نأمل أن تعرفنا بهذه الحركة ؟
- الحركة التشكيلية المغربية جديدة وميتة ؟
تكون في فنانين لهم بعض الميزات ، كالجرأة في الاختيار ، ضمن واقع يقف ضد الفن وهؤلاء الطريق الصعب ، الرسم أو التصوير واغلبهم من أبناء الطبقتين المتوسطة والفقيرة ، حيث يرغب آباءهم بأن يكونوا مهندسين ، أو أطباء ... ومن المستحيل تقريبا أن يوجد في الوسط البرجوازي الفني ، شاب يتجه الى الفن ، كل ذلك جعل أغلب الفنانين المغاربة لا يتمون دراساتهم الجامعية ، أو المدرسية ، وهذا بحد ذاته شيء مهم اذا اعتبرنا أن العالم المعاصر يعيش أزمة تكوين ، لان الجامعة أو المدرسة ، لم تدفع الانسان الى السعادة ، بل الى التخبط في مجموعة من المشاكل العقلانية ، والاجتماعية .

وهؤلاء الفنانين ، وخصوصا الذين هم في نفس جيلي ، يتميزون بهذه الصفة ، صفة الصراع مع المجتمع ، ورفض المظهر المدرسي البرجوازي ، المدرسي ، هذا الشيء جعل للفن التشكيلي في المغرب مرفوضا ، والفن المغربي في حد ذاته لا يعجب الآخرون لانه يسير في طريق يخالف ما ينتظره الجمهور من فنان تشكيلي ، الانسان العادي ينتظر عطاءات يفهمها ويقتنع بها .

□ الى أي مدى تتأثر الحركة التشكيلية المغربية بالفن الشعبي والتراث العربي ، وبالمدارس الغربية ؟
- التأثير الغربي ، يبرز في الشكل الفني ، لان المغرب قريب من الغرب ، ولكثرة الاحتكاك مع الغرب ،

مما جعل العقدة من الغرب أكثر منها في المشرق ، وخصوصا في المغرب ، فضلوا الاخذ عن المغرب فنيا .
كان هناك نوع من الأبوية في الاكاديمية الايطالية ، وهذا الموقف هو موقف فاشي ، الاساتذة الذين يدرسون في الاكاديمية (١٩٥٤ - ١٩٥٦) عينوا في المعهد أيام موسوليني . وهذا يفسر عدم اقبال الشباب الايطالي على المعاهد ، لكن الاكاديمية كانت تقص بالفنانين العرب المشاركة ، الذين كانوا بعيدين عن التغيرات التي حدثت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية .

وهؤلاء الفنانين ، حين عادوا الى بلادهم أصبحوا رواد الحركة الفنية التشكيلية ، أما الفنانين المغاربة الذين عاشوا التجربة في بلادهم ، وعانوا الاضطهاد الاستعماري بشكل مباشر ، ومن ذهب منهم الى (فرنسا) و (إيطاليا) و (إسبانيا) ، كانت أمامهم عدة امكانيات لاختيار التجمعات الفنية التي كانت تملك رؤية تقدمية غير فاشية ، وهذا أتاح الفرصة أمام المغاربة ليتعرفوا على الوجوه الطليعية في الغرب ، ولما عادوا الى الوطن حملوا معهم هذه الوسائل ، ولكن رجعنا نبحث عن (المضمون) في بلادنا . لان الغرب الذي سيطرت عليه الآلة ، والتقنية ، بدأ فنانوه يبحثون عن أصالتهم بالرجوع الى الانسان .

العرب ... هم أولى بالاحتفاظ بتراثهم بأصالتهم ، لانهم لا يعانون المشاكل التي يعاني الغرب منها . وهذا لا يعني رفض الغرب ، بل أن نعرف ما نرفضه ، وما نقبله منه .



اشناء تنفيذ اللوحات

الفنانين العرب ولا شك أن لدينا فنانين مبدعين ، ينتجون أعمالا رائعة غير خطابية وقد لفتت أنظار النقاد في الغرب .

اننا نعيش التناقض أكثر من الغربيين ، حتى على مستوى التعبير ... عندما قرأ الغربيون الشعر العربي المعاصر قالوا عنه بأنه سريالي ، واعتبروه نسخة عن الحركات الاوربية الادبية والشعرية ... اذ نظروا اليه من وجهة نظرهم ، لكنهم الآن بدأوا ينظرون اليه على أنه تعبير عن الشخصية العربية ، فالعربي مهاجر - فكريا - عبر الزمان .

هذه ملاحظة يمكن أن ننتبه اليها ، فمن الضروري ، الا نقوم الفن التشكيلي العربي من وجهة نظر المدارس الاوربية التشكيلية .

وعلى الفنانين التشكيليين العرب أخيرا ان يتخذوا موقفا ، ان يضحوا بقسط من الزمن لاعادة بناء ثقافتهم عن الماضي والتراث ، لان الفنان العربي الذي نراه اليوم مهاجرا ، يبدع خارج بلاده ، وهي تعاني تخلفا ثقافيا وروحيا ، ولا يجوز للفنان الادعاء بأن أعماله تلقى الرواج والربح والتقدير في (ميونيخ) و (باريس) مثلا بعيدا عن بلاده .

ان الوجه المهم في الحركة الفنية المغربية ، هل قبل كل شيء ، هي كونها حركة ثقافية ، قبل ان تكون حركة تجارية ، وثمة ظاهرة أخرى ، تتلخص في ان أغلبية الفنانين المغاربة يعيشون الآن في المغرب ولم يهاجروا الا بنسبة ضئيلة ، وهذا يعني أن هناك انسجاما بينهم وبين مجتمعهم ، ولا يعانون من الغربة ، أو الضيق الذي جعل عددا من الفنانين المشاركة يهاجرون ، ..

أما ما يتعلق بتأثر الفن المغربي بالفن الشعبي والتراث فيستحيل تبيان كيفية انسجام الفن التشكيلي المغربي مع الفن الشعبي اننا نعتبره ممارسة فنية للإنسان الموجود في شمال أفريقيا العربي .

□ كيف نقوم الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وأين تضعها كحركة الفن التشكيلي العالمي المعاصر ؟ !

- الحركة العربية التشكيلية المعاصرة جيدة ، ولكن من المؤسف عدم وجود تجمع عملي حقيقي يضم الفنانين العرب ، لقد كان موسم أصيلة الثقافي ، مشروعا لضم هؤلاء الفنانين في أعمال ومناقشات جماعية .

اننا مازلنا في فترة التأمل في الوطن العربي ، ومع ذلك بدأ العالم الغربي ينتبه ، ويتفتح على أعمال

حوار مع مارياني مليحي

المغرب أصيلة : من كنعان فهد

خلال موسم أصيلة الثقافي ، التقيت بالناقدة التشكيلية (مارياني مليحي) التي تشرف على (ورش التدوق الفني) ، للاطفال ، وقد لفتت نظري هذه التجربة الفريدة من نوعها ، واستحوذ انتاجهم على اهتمامي ، لقد رأيت الاطفال يرسمون بمتعة ويعبرون عما يحول في افكارهم ورؤسهم .

وكنت أمل أن تستحوذ التجربة على اهتمام المدارس والتشكيليين فتعمم كطريقة تربوية فنية ، هدفها تنمية التدوق الفني لدى الطفل ، وتغذية مواهبهم المتفتحة ، والسيدة (توني مارياني) تخرجت من جامعة (سميث) كاستاذة في تاريخ الفن ، وسبق لها أن درست في مدرسة الفنون الجميلة في المغرب ، وتعلم (رسم) الآن في إحدى المدارس ، وفي مستشفى الاطفال ، بالإضافة لكونها رسامة وروائية .

- علمت أنك تشرفين على ورشة التدوق الفني للاطفال ماهو هدف هذه التجربة

● بدأت التجربة عام (١٩٧٩) في الموسم الثقافي ، ولم تكن دروسا فنية ، وانما هي طريقة لاعطاء الثقة للطفل بنفسه ، ليستطيع التعبير عن شخصيته ورؤيته ، والهدف من التجربة تطبيق نظرية تربوية هدفها الكشف عن قوة الخلق لدى الطفل ، وهذه التجربة تقود الى خصوصية ، تعمل على التأكيد على أن الطفل يملك امكانيات قوية لتثبيت شخصيته واعطائه فرصة لكي يعبر عن نفسه ، ويهرب من القمع المدرسي والعائلي الذي يعيش فيه يوميا ، في البيت والشارع والمدرسة ، لا يوجد من يعترف للطفل تجربته ورسالته .

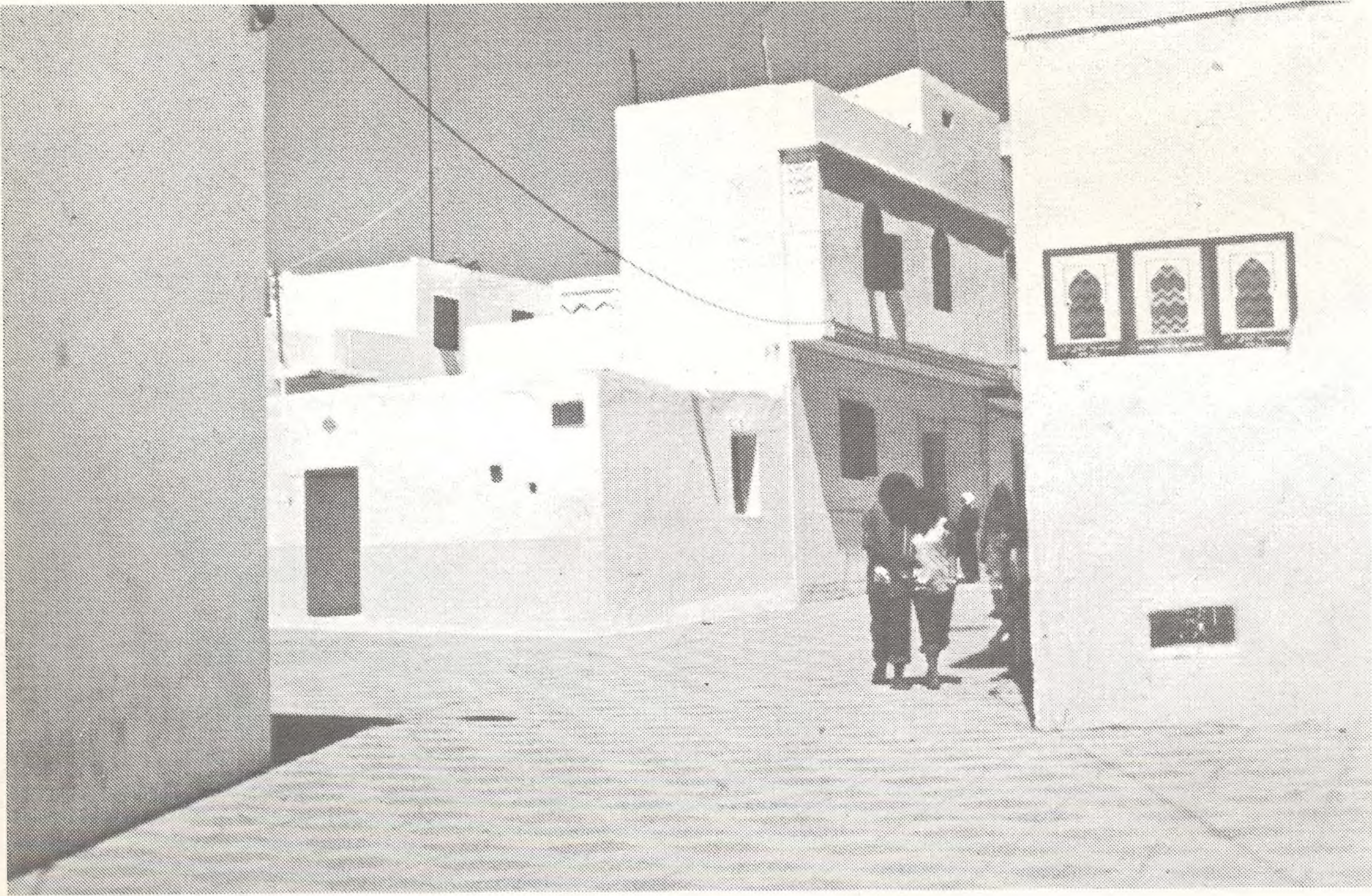
لذلك ، فالورشات الفنية ، تعمل على التقليل من الالم الذي يعانيه الطفل منه ضمن عالم الكبار ، حيث يفرضون عليه الكثيرين الحدود التي تجعل الكثير من الرغبات محرمة ، وممنوعة . وهذا يؤدي الى كتب الطفل واخفاء ذكائه وهواياته ، والى تبديد طاقات الخلق والابداع عنده .

وفي العالم الثالث والدول النامية ، تتحدث البرامج التنموية عن خطط التنمية والتطوير لميادين الصناعة ، بالاقتصاد ، وتنسى الخطط للاطفال ، ولكن يجب أن تجف تأطير الطفل ، أي الا نربيه على افكار الكبار . ولتطوير مستوى التدوق الفني عند الكبار ، علينا اتاحة الفرصة لهم ليتناولوا جميع طرق التعبير الفني ، وانطلاقا من هذا الموقف ، فان الآمال تزداد بإمكانية تغيير الانسان ، ان المدرسة الموجودة الآن في الاقطار التي يبلغ سكانها الكبار في ابويتهم وترسيخ هيمنتها دائما ، سوف تعاني كثيرا في تنشئة ، جيل متفتح الذهن متحرر النفس والعقل ، والاغرب من ذلك أن التعليم يكرس عملية ترسيخ أبوية الكبار على الجيل .

- الى أي مدى تقدرين نجاح التجربة مقارنة مع الوسائل المدرسية ، في هذا المجال ؟!

● أتمنى أن تكون التجربة مثالا ، حيث رأيت الاطفال يعبرون ، عن افكارهم وتصوراتهم ، بحرية وابداع ولكنني سوف اعطيك مثال آخر : هو تجربة تمت في (البيضاء) قام بها اطفال ضمن اطار المدرسة خلال ثلاثة سنوات ، لقد كان بعض الطلبة يعانون مشاكل نفسية حادة ، ولكن من خلال تجربة الرسم استطاعوا التعبير عن أنفسهم ، ويتخلوا من عقدهم النفسية وأن يكونوا الاوائل في دراساتهم ، فيما فشلوا في التعبير عن أنفسهم ضمن قاعة الدرس ، لقد كان بالإمكان مقارنة مستويات الابداع قبل التجربة وبعدها .

- ماهو عدد الاطفال في هذه الورش ؟



شارع ابن خلدون صمم
ارصنيته الفنان محمد المليحي

● في هذا العام بلغ العدد /٢٠٠/ طفل تتراوح أعمارهم بين ٦ - ١٧ سنة ، و (٨٠ ٪) منهم هم اطفال بلدة أصيلة نفسها ، انجزوا /٥٠٠/ عمل فني ، من رسم وأشغال يدوية ، ونحت ، وسيراميك ، ومن هذا العدد أنجز بعض الاطفال ولاول مرة في حياتهم أعمالا في الحفر على الزنك ، كما انجز أربعة منهم ملصقا جداريا ، في ورشة الاعلان .

● هل تعتقدون أن تربية الاطفال على التذوق الفني هي احدى وسائل تعميم الفن، وتقريب فهمه للجماهير، - التوصيل أو تقريب الفن من الجماهير ، كأن الجماهير شيء جامد يتلقى ، هذه الموضوعات تتضمن خطأين :

أولهما هو تقييد الفنان ، والثاني هو الجهل أن الجماهير لا تمتلك حساسية للفن . من هذه الجماهير تبرز كل الافكار ومنها يبرز كل المبدعين والفنانين ، الجمهور على عكس ما يظن كثيرون من الفنانين والنقاد والمثقفين هو القادر على فهم الافكار حتى ولو كانت فلسفية .

أنا أرفض الموقف الابوي الذي يطرحه كثيرون من المثقفين ، وهو ضرورة اضطلاعهم بمهمة توعية وتعبئة الجماهير ، أو لا يثق بقدرتهم إحاسيسهم على فهم أشياء في العمل الفني بالطبع كما حدثت في هذا الموقف ننطلق من رغبة بالعمل ونفسح المجال القوي الابداع والخلق الكامنة أن تنطلق في نفوسهم وأن تنمو ، فما بالك بالجمهور - هل يحتاج الى وصاية .. وابوية من المثقفين .



فنانة تعمل باحدى اللوحات .